



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LIS AZAMBUJA CHAYB

**EXPLORANDO A SEXUALIDADE FEMININA NA CERÂMICA ÁTICA: EM
BUSCA DE REPRESENTAÇÕES DE PRAZER NAS FIGURAS VERMELHAS**

Brasília - DF

2023

LIS AZAMBUJA CHAYB

**EXPLORANDO A SEXUALIDADE FEMININA NA CERÂMICA ÁTICA: EM
BUSCA DE REPRESENTAÇÕES DE PRAZER NAS FIGURAS VERMELHAS**

Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em História.

Orientadora: Profa Dra Camila da Silva Condilo

Brasília 2023

Agradecimentos

Este trabalho nunca teria sido realizado sem o apoio de algumas pessoas muito importantes para mim, que estiveram ao meu lado ao longo de toda a minha trajetória acadêmica. Gostaria de agradecer profundamente a elas pela companhia e pela força que me deram.

Aos meus pais, Fabiana e André, e à toda minha família (de sangue e de coração) pelo amor e por toda a bagagem artística, política e cultural que me deram e que eu carrego com muito orgulho nessa vida. Obrigada por sempre acreditarem em mim e, por consequência, me fazerem acreditar em mim também.

Aos meus amigos, Dora, Jade, Caio, Giulia e Rafael, que me acompanham há tantos anos e estiveram ao meu lado nos piores e nos melhores momentos. Sou muito grata por todas as nossas conversas intermináveis e debates acalorados. Vocês são um respiro e um combustível ao mesmo tempo.

Ao meu melhor amigo e companheiro de quase uma década, João Alvim. Obrigada por todo amor, pela infinita paciência e por todas as conversas estimulantes, com um adendo especial para toda a assistência de T.I. sem a qual esse trabalho não existiria, *mesmo*.

Por fim, mas não menos importante, gostaria de expressar minha profunda gratidão aos professores que me inspiraram durante minha jornada na UnB e, em particular, à minha orientadora, Camila Condilo. Foi ela quem despertou meu interesse por este tema fascinante e me apoiou incansavelmente ao longo de toda a pesquisa.

Explorando a sexualidade feminina na cerâmica ática: Em busca de representações de prazer nas figuras vermelhas

Lis Azambuja Chayb

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar representações de prazer feminino nas cenas eróticas heterossexuais retratadas em vasos atenienses de figuras vermelhas durante o período que vai de 525 a 425 a.C. A proposta é apresentar indícios da sexualidade feminina em Atenas mas de maneira que ela possa ser interpretada de forma mais positiva do que tem sido feita em grande parte da historiografia. O foco principal da análise são dois vasos atribuídos aos pintores de Thalia e Nikoxenos, ambos apresentando cenas de sexo oral envolvendo mulheres. Minha hipótese é que essas cenas são possíveis exemplos da valorização do desejo feminino e que elas são confirmações em potencial da presença desse tema nas fantasias sexuais masculinas.

Palavras-chave: Atenas; vasos de figuras vermelhas; erotismo; sexualidade feminina; prazer.

Abstract

This work aims to investigate representations of female pleasure in heterosexual erotic scenes depicted on Athenian red-figure vases during the period from 525 to 425 B.C. The proposal is to present evidence of female sexuality in Athens in a way that it can be interpreted more positively than has been done in much of the historiography. The main focus of the analysis is on two vases attributed to the painters of Thalia and Nikoxenos, both depicting scenes of oral sex involving women. My hypothesis is that these scenes are possible examples of the appreciation of female desire and that they are potential affirmations of the presence of this theme in male sexual fantasies.

Keywords: Athens; red-figure vases; eroticism; female sexuality; pleasure.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1. <i>Corpus</i> documental e abordagem metodológica	3
1.1 Corpus documental	7
1.2 Desafios metodológicos	10
1.3 Metodologia	12
Capítulo 2. Sexualidade e prazer femininos nos vasos áticos	16
2.1 Perspectivas tradicionais	18
2.2 Cultura material e a construção de novas perspectivas.....	21
2.3 Mulheres no contexto dos simpósios	23
2.4 Investigando o prazer	25
2.5 Olhar mútuo	28
2.6 Eos perseguindo jovens.....	31
2.7 Mulheres por cima	33
Capítulo 3. Estudo de caso: Sexo oral em mulheres	37
Conclusão	40
Bibliografia.....	42

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Kylix</i> por artista desconhecido	29
Figura 2 – Fragmento de <i>kylix</i> por Pintor do Beijo	30
Figura 3 – Ânfora por Pintor de Titono	32
Figura 4 – Pélica por Pintor de Sabouroff	33
Figura 5 – <i>Kylix</i> por Pintor de Thalia	34
Figura 6 – <i>Kylix</i> por Pintor de Dokimasia	35
Figura 7 – <i>Kylix</i> pelo círculo do Pintor de Nikosthenes	36
Figura 8 – Pélica de família do Pintor de Nikoxenos	38
Figura 9 – <i>Kylix</i> por Pintor de Thalia	39

Introdução

Embora o tema da sexualidade feminina tenha sido invisibilizado por muito tempo na academia, ele é hoje uma área muito rica de pesquisas que tem se expandido conforme o campo de estudo da História das Mulheres se torna cada vez mais consolidado. O mesmo tem acontecido no estudo desse tema no contexto da Antiguidade. Nesse caso, o debate historiográfico sobre o assunto segue dois tipos básicos de interpretação: uma visão acadêmica mais tradicional, que tende a enxergar as mulheres gregas como figuras passivas na dinâmica das relações sexuais, e os novos trabalhos, que questionam essa perspectiva e oferecem novas possibilidades de leitura. É nos passos destes últimos que segue esta pesquisa. Nesse sentido, este trabalho visa responder às seguintes perguntas: existem indícios de prazer sexual feminino e reciprocidade afetiva e sexual nas cenas eróticas heterossexuais? O prazer feminino poderia ser estimulante sexualmente para os homens, com base nas representações imagéticas? A partir desses questionamentos, é possível visualizarmos um quadro mais positivo e diversificado no que diz respeito ao papel exercido pelas mulheres nas relações heterossexuais?

Quando tratamos da sociedade antiga em seus aspectos sexuais, uma resposta quase automática que nos vêm à cabeça é a associação às relações homossexuais, com enfoque para as práticas de pederastia, que dizem respeito às relações entre homens mais velhos e meninos, retratadas comumente na arte e na literatura clássicas. Esse é um fenômeno curioso, pois, apesar de as relações entre homens serem de fato um aspecto marcante na sociabilização grega, ao analisarmos estatisticamente fontes visuais como as decorações eróticas em cerâmica dos Períodos Arcaico e Clássico, o número de relações heterossexuais representadas supera visivelmente o número de representações de relações homoeróticas. Por exemplo, Kilmer (1993:74) no seu *Greek Erotika on Attic Greek Vases* contabiliza, dentre as cerâmicas que temos disponíveis da região da Ática nessa época, mais de 60 cenas de relações heterossexuais em contraposição à aproximadamente 13 cenas de relações homossexuais. Sendo assim, o presente trabalho tem como objetivo mostrar como *a sexualidade e o prazer femininos* eram uma realidade representada nas decorações das cerâmicas gregas.

Nesse sentido, abordarei a questão da reciprocidade sexual e afetiva nas relações heterossexuais e a questão do controle e desejo sexual das mulheres enquanto categorias que serviam como estímulo erótico para os espectadores antigos. Para tanto, discutirei as

cenas que representam a temática do olhar entre casais (como indício de desejo mútuo), a temática de deusas perseguindo jovens (que representaria o desejo sexual feminino como sedutor e atraente para os homens) e as cenas que apresentam as mulheres em posição de controle durante o ato sexual, trazendo enfoque para as evidências de que tais atos denotam não somente prazer sexual para elas, mas também uma preocupação dos próprios homens em satisfazê-las nesse sentido – ou pelo menos assim pensavam os pintores que deram vida a esses artefatos. Por fim, analisarei com mais detalhes duas imagens como estudos de caso, que consistem em cenas de sexo oral praticado em mulheres pelos parceiros em questão. Através desta análise, este trabalho pretende contribuir para os estudos que representam as mulheres como agentes em questões de prazer e sexualidade, uma vez que as cenas de sexo oral em mulheres são pouco exploradas nesse campo.

O trabalho está dividido em três capítulos: 1) *Corpus* documental e abordagem metodológica, 2) Sexualidade e prazer femininos nos vasos áticos e 3) Sexo oral em mulheres. O primeiro capítulo será voltado para a contextualização dos vasos e do significado que eles tinham para os gregos antigos, discutindo questões como: que lugar esses itens ocupavam na sociedade, aspectos produtivos, utilização e nomenclatura básica. Abordarei também as características das cerâmicas enquanto objeto de estudo e farei a caracterização das fontes e da metodologia utilizada no trabalho.

No segundo capítulo, farei uma revisão da literatura e abordarei temas essenciais relacionados ao prazer e à sexualidade feminina. Para tanto, trarei inicialmente uma contextualização das perspectivas tradicionais associadas ao papel exercido pelas figuras femininas nas representações eróticas, que eram interpretações mais voltadas para o silenciamento e o abuso sofrido pelas mulheres. Abordarei também o tema das mulheres no contexto dos simpósios e os questionamentos acerca do lugar social que elas ocupavam, além da importância que o estudo da cultura material representa para investigação de novas perspectivas sobre a sexualidade feminina. Em seguida, trarei a visão de autores que defendem uma interpretação mais múltipla e otimista acerca do papel das mulheres nas cenas eróticas, com um enfoque para o prazer feminino. Para ilustrar esses pontos, encerrarei o capítulo trazendo a discussão de sete imagens que se relacionam a três categorias distintas: 1) o olhar mútuo entre casais, 2) a perseguição de rapazes pela deusa Eos e 3) mulheres por cima.

O terceiro capítulo será dedicado ao que, de fato, considero ser a contribuição deste trabalho para o debate: a análise da decoração presente em dois vasos que contêm

cenar de sexo oral realizado em mulheres. Com a análise dessas cenas heterossexuais cujo ato em si é voltado apenas para a mulher, pretendo ressaltar a importância do prazer feminino no imaginário erótico grego, questionando perspectivas que invisibilizaram por tanto tempo os debates que se referem à sexualidade feminina.

Capítulo 1. *Corpus* documental e abordagem metodológica

Os vasos de cerâmica gregos se destacam na Antiguidade por alguns motivos, entre eles o nível de detalhamento, o alcance geográfico e a relevância cultural que tiveram no período. As decorações são valiosas para o fornecimento de informações acerca de como o grego comum enxergava seu próprio mundo. Além disso, a grande acessibilidade do material permitia que os utensílios de cerâmica fossem utilizados pela camada mais popular, de forma que podemos ter acesso a aspectos relacionados ao cotidiano do povo como um todo e não apenas da elite. Embora alguns vasos fossem utilizados em rituais, a maioria deles era voltada para uso cotidiano – muitas famílias possuíam mais de um vaso e aquelas que porventura não os tivessem poderiam ter acesso a eles fora de suas casas, em ocasiões públicas ou privadas. Boardman (2001:7-9, 11-12, 172-173, 244) afirma que os vasos representam uma experiência visual popular e, como tal, apresentam um grande potencial para tentarmos entender o pensamento compartilhado pelas camadas “inferiores” da sociedade, que de forma geral não são representadas pelas fontes literárias. Havia ainda um complexo serviço de produção e distribuição de vasos, bem como uma enorme diversidade nas mercadorias, que variava conforme os gostos e preferências dos mercados locais.

Um outro aspecto que torna as cerâmicas objeto valioso de estudo é o hábito de alguns artistas e oleiros assinarem seus trabalhos. Embora não ocorra sempre, essa identificação nos permite entender como esse ofício teria se desenvolvido, além de apontar algumas conclusões interessantes sobre as identidades e preferências dos gregos que integravam a força produtiva da cerâmica ateniense. Um exemplo disso é o fato de um número significativo de assinaturas serem de nomes não atenienses, o que nos permite concluir que os imigrantes tiveram um papel importante no ofício da cerâmica. Esse parece ter sido um trabalho abrangente na sociedade ateniense, de modo que pintores e oleiros poderiam ser tanto cidadãos plenos quanto escravos, metecos ou artesãos viajantes. Boardman (2001:19, 89-91, 144, 146, 238-239) sugere que até as mulheres

podem ter desempenhado algum papel na decoração dos vasos, tendo em vista a semelhança dos padrões decorativos entre as pinturas de vasos e a tecelagem, uma atividade tradicionalmente associada ao universo feminino. No entanto, o autor ressalta que a fabricação dos vasos parece ter sido predominantemente um ofício masculino. Para apoiar essa afirmação, ele argumenta que o manejo das cerâmicas por mulheres poderia ser dificultado devido ao peso considerável desses objetos. O autor também aponta para outra evidência: todas as assinaturas de ceramistas e pintores conhecidos são de nomes masculinos, com exceção de *Douris*, que pode ser um nome feminino. Além disso, as representações de cenas eróticas nos vasos parecem ter sido concebidas a partir de uma perspectiva masculina. Dessa forma, apesar da proximidade entre os padrões decorativos e a tecelagem, na visão de Boardman, faltam evidências que indiquem que as mulheres desempenhavam um papel significativo nesse ofício, exceto como consumidoras.

Contudo, é necessário ressaltar que alguns dos argumentos utilizados por Boardman nesse contexto podem ser interpretados como conservadores e talvez não reflitam com precisão a realidade. O argumento que aborda o peso considerável dos vasos como um obstáculo para a participação feminina nas olarias, por exemplo, desconsidera que a força física das mulheres não necessariamente é inferior à dos homens. De forma geral, o discurso historiográfico predominante, que sustenta que as profissões de oleiro e pintor de vasos eram exclusivamente reservadas aos homens, tem sido cada vez mais questionado nos últimos anos, à medida em que a análise de evidências materiais sugere a possível presença de mulheres em diversas esferas do mundo do trabalho, inclusive em oficinas de cerâmica. Um exemplo amplamente debatido nesse contexto é a cena retratada na hídria Caputi, de origem ateniense e proveniência italiana, datada da primeira metade do século V a.C. e atribuída ao pintor de Leningrado. Das 15 cenas conhecidas presentes em vasos atenienses que ilustram o processo de fabricação de vasos de cerâmica, esta é a única que representa uma mulher atuando como pintora (Delmondes 2019:24). Noble (1965:xiv) afirma que, se essa imagem for considerada como uma representação da realidade, ela nos revela que as mulheres também poderiam trabalhar ocasionalmente nas olarias. Delmondes (2019:12-13; 24-25) menciona a perspectiva de Marjorie Venit (1988), que considera que a inclusão da mulher na cena pode ter sido resultado de uma necessidade composicional para preencher um espaço que não fora originalmente planejado. Segundo a autora, essa decisão espontânea pode sugerir que a presença de mulheres trabalhando como pintoras em oficinas de cerâmica era comum em Atenas. Outras evidências mencionadas por Delmondes (2019:28-29) também indicam a

existência de mulheres nas olarias, como a referência em Linear B ao termo “oleira” durante o período micênico, uma placa votiva coríntia retratando uma mulher extraindo argila do chão, datada dos séculos VII e VI a.C., e uma dedicação de uma artesã à deusa Atena na Ática no final do século VII a.C.

A nomenclatura dos vasos é um fator complexo, pois muitos dos nomes utilizados podem estar equivocados ou serem utilizados para designar mais de um formato. Ainda assim, alguns termos são conhecidos ou presumidos com um certo grau de segurança a partir do agrupamento por diferentes funções (Boardman 2001:245). As cerâmicas mais comuns eram as utilizadas para bebidas (como jarras de água e vinho, recipientes para diluição de vinho, canecas e cálices) e produtos de lavabo (em geral voltados para óleos e perfumes). Entre os recipientes de maior tamanho estão a ânfora (geralmente utilizada para o transporte de vinho ou óleos), o enócoa (espécie de jarro frequentemente utilizado para servir vinho), a hídria (utilizada para água) e a cratera (na qual o vinho era diluído). Os principais recipientes de menor estatura são o pequeno enócoa, o lécito (frasco que continha óleos e perfumes, bem como possíveis condimentos), o aríbalo e o alabastro (que eram variações do lécito) e a *kylix* (cálice utilizado geralmente para o consumo do vinho). (Cook 1997:207, 209-210, 213, 217, 221). Neste trabalho, os recipientes analisados consistem em cinco cálices, uma ânfora e duas pélicas (tipo de ânfora cujo corpo é mais proeminente).

A técnica de olaria aqui analisada é a das figuras vermelhas, que foi adotada em Atenas por volta de 520 a.C. Esse foi um período de transição do estilo das figuras pretas, cujas decorações eram feitas através de incisões na cerâmica, para uma nova técnica que se utilizava de pincéis para contorno e delineamento de detalhes anatômicos e de vestuário. De acordo com Boardman (2001:66, 79, 83), a motivação para essa transformação foi estética e a mudança representou a criação de uma nova linha de produtos para um mercado de exportação que era crescente. Além disso, a mudança teve também impacto nos aspectos produtivos, uma vez que o advento das figuras vermelhas teria encorajado um grau maior de especialização dos pintores de cerâmica, criando-se distinções, por exemplo, entre os pintores de diferentes suportes (como vasos e cálices). A maior liberdade artística proporcionada pela utilização do pincel na técnica de figuras vermelhas gerou mudanças importantes na representação das figuras humanas, que se tornaram mais realistas e detalhadas. Enquanto a técnica de figuras pretas era apropriada para representar cenas de ação, a técnica de figuras vermelhas possibilitava aos artistas o aperfeiçoamento da anatomia e da representação de sentimentos. Essa tendência fez com

que o foco temático das cenas se voltasse para o estudo dos seres humanos de uma forma mais sutil do que as representações anteriores: cenas de batalhas se tornam menos frequentes, enquanto festas com bebidas e jovens se exercitando são numerosas no novo estilo. (Cook 1997:3, 156, 164)

As figuras vermelhas atingiram seu ápice nos primeiros 30 anos do século V a.C. As pinturas da Ática eram amplamente populares no mundo grego e fora dele até o final deste século. Após um período de declínio, chegaram ao fim por volta do ano de 300 a.C. A razão para esse declínio não é clara, contudo, Cook afirma que pode estar relacionada ao rápido aperfeiçoamento da técnica, que teria alcançado seu limite dentro das restrições impostas pela cerâmica. (Cook 1997:156-157, 178)

Antes de prosseguir, é importante ressaltar algumas considerações sobre a relevância da análise da materialidade dos vasos para a exploração de seus possíveis significados. De acordo com Francisco *et al.* (2020:144-145, 156), ao estudarmos as imagens presentes nos vasos, é fundamental termos consciência de que o significado atribuído a elas é resultado da combinação de diversos elementos, pois os conceitos de suporte e contexto desempenham um papel essencial no estudo da cultura material.

O suporte refere-se à estrutura material da imagem e sua relevância se manifesta em praticamente todos os momentos da existência do vaso, começando com as decisões relacionadas à sua produção. A própria escolha das imagens podia ser condicionada pelo meio material sobre o qual elas seriam dispostas. Os vasos em geral apresentam superfícies curvilíneas e interrupções no espaço disponível para a pintura certamente eram levados em consideração na concepção dos artistas. Dessa forma, a reflexão sobre o suporte nos permite pensar sobre vários aspectos a respeito da interação das fontes com o meio social e sobre a construção do significado da própria imagem.

O contexto é também fundamental para compreendermos o significado atribuído às imagens. Pensar sobre contexto seria levar em consideração a relação do objeto com elementos que são associados, porém externos a ele. Seguindo essa linha de pensamento, Francisco *et al.* (2020:146-148) falam sobre a importância do contexto histórico (que abarca as relações entre objeto e ambiente sociocultural, político e econômico de determinado período), do contexto sistêmico (referente à cadeia operatória do objeto: produção, utilização e descarte) e do contexto arqueológico (que leva em consideração o local onde o objeto foi encontrado e aspectos paisagísticos). Essas três categorias contextuais se complementam e nos ajudam a pensar sobre o significado das imagens,

especialmente tendo em vista que cenas eróticas geralmente estão associadas ao contexto dos simpósios, uma forma de sociabilidade tipicamente aristocrática e masculina.

1.1 Corpus documental

Escolhi como fontes para esta pesquisa cerâmicas eróticas gregas, particularmente aquelas pertencentes ao estilo figuras vermelhas. Esse estilo foi adotado por pintores de cerâmica na Ática entre aproximadamente 520 e 300 a.C. Consistia em uma técnica de pintura que contava com a utilização de pincéis para a marcação de contornos em contraposição à técnica anterior, a de figuras negras, predominante do final do século VII a meados do século V a.C. e que utilizava majoritariamente incisões – embora ambas as técnicas tenham coexistido por algum tempo. A técnica de figuras vermelhas forneceu mais liberdade para os artistas, pois permitia um maior detalhamento das figuras humanas, vestimentas, anatomia e expressões faciais. A partir do novo estilo, os artistas passaram a adotar posturas e expressões mais ambiciosas para as figuras retratadas. A técnica possui esse nome por causa da utilização de um pigmento (provavelmente algum óxido vermelho) que aumentava a intensidade do fundo vermelho das cerâmicas (Boardman 2001:66, 79, 283). Os vasos selecionados para este trabalho datam aproximadamente do período entre 525 e 425 a.C. e têm as fabricações restritas à região da Ática, especificamente à cidade de Atenas.

Uma breve pontuação acerca da proveniência dos vasos se faz necessária aqui. Apesar de a fabricação dos artefatos utilizados neste trabalho ser ateniense, a proveniência dos mesmos é variada: seis dos oito vasos selecionados foram encontrados na Itália, sendo quatro deles provenientes da Etrúria. Os outros dois vasos não possuem registro de proveniência. A quantidade de vasos atenienses exportados para a Etrúria era expressiva, principalmente os de temática erótica, de contexto dos simpósios. A partir dessa colocação, surgem vários questionamentos acerca do mercado consumidor etrusco e até que ponto as preferências do mesmo influenciavam a produção ateniense (e vice-versa). Não obstante, a produção dos vasos era realizada em Atenas e existiam outros suportes com o mesmo modelo iconográfico que eram utilizados cotidianamente pelos gregos. Não podemos descartar também a possibilidade de que a diferença quantitativa de exemplares encontrados em certas regiões esteja relacionada a questões de preservação e ao hábito das elites etruscas de guardar as cerâmicas em câmaras funerárias. Levando em consideração esses argumentos e o fato de que muitos elementos presentes nas imagens

encontradas na Etrúria são relacionados à realidade cultural e histórica da Grécia, podemos inferir que o contexto de produção ateniense dessas cerâmicas proporciona uma base propícia para uma análise apropriada de diversos aspectos socioculturais da cidade de Atenas. (Regis 2009:24-25, 53)

Existem algumas razões pelas quais os vasos gregos foram escolhidos como objeto de análise para a realização desta pesquisa. Em primeiro lugar, a cerâmica grega foi uma das mais importantes da Antiguidade em termos de relevância cultural e alcance. Suas decorações, ricas em detalhes e portadoras de narrativas, nos oferecem pistas valiosas acerca do pensamento grego e do cotidiano das pessoas no período do recorte temporal aqui adotado. Além disso, uma das maiores vantagens no estudo dos vasos gregos (particularmente os de argila) é a de que, por se utilizar um material barato e acessível, ele abrangia todas as camadas da sociedade, não se restringindo à elite ateniense. (Boardman 2001:7-9)

A escolha da região da Ática, especificamente de Atenas, e do período de 525 a 425 a.C. foi feita, primeiramente, devido à abundância de materiais disponíveis. Conforme aponta Boardman (2001:172), não apenas a cidade de Atenas possui uma das maiores quantidades de cerâmica produzidas, como esse material também é muito variado em termos de conteúdo. Em segundo lugar, a produção da região era feita em números expressivos e as exportações para outras regiões (tanto para o mundo grego quanto para fora) eram significativas. Em terceiro lugar, os vasos carregavam mensagens específicas a respeito da sociedade ateniense, o que é uma característica muito desejável para o estudo de diversos temas. Por fim, há uma questão prática de acesso às fontes. Para a realização desta pesquisa foi utilizado o *Beazley Archive Pottery Database*, que contém registro de cerca de 130.000 vasos. Três quartos da totalidade dos vasos presentes no *Archive* são originários de Atenas e praticamente todos foram feitos em algum momento entre os séculos VI e IV a.C.

Foi a partir do catálogo oferecido pelo *Beazley Archive Pottery Database* – BAPD, que criei o banco de dados utilizado em minha análise. O BAPD, patrocinado pela *British Academy*, é o maior acervo do mundo de cerâmicas gregas antigas decoradas e contém registros de mais de 130.000 vasos, acompanhados por cerca de 250.000 imagens. A maioria das imagens foi coletada por John Beazley (1885-1970), historiador da arte e arqueólogo britânico que dedicou sua vida acadêmica ao estudo das cerâmicas antigas clássicas. A base de dados virtual teve início a partir do arquivo físico de Beazley, localizado no *Classical Art Research Center* em Oxford. O BAPD continuou crescendo

e recebendo atualizações de fontes variadas após a morte de Beazley e se encontra em expansão ainda hoje.

Escolhi utilizar o material disponibilizado pelo BAPD como fonte primordial deste estudo por estar disponível online de forma gratuita (no site <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>), pelo fato do acervo ser o maior e mais abrangente em termos de cerâmica grega antiga, bem como pelo fato do mecanismo de busca do site também ser prático e funcional, de modo a facilitar diferentes tipos de busca no acervo. Outros dois grandes acervos precisam ser mencionados. O primeiro deles é o *Corpus Vasorum Antiquorum* – CVA, um projeto da *Union Académique Internationale*, que reúne catálogos de coleções de cerâmica pintada grega de coleções ao redor do mundo. As imagens e o conteúdo dos catálogos digitalizados do CVA estão integradas também no *Beazley Archive Pottery Database*. O segundo acervo é o *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* – LIMC, voltado especificamente para a catalogação de imagens mitológicas. Ambos também apresentam plataformas virtuais. Há ainda alguns museus que disponibilizam suas coleções de forma virtual, como o *British Museum* (Londres), o *Louvre* (Paris) e o *J. Paul Getty Museum* (Los Angeles).

Optei por restringir a realização da pesquisa ao *Beazley Archive Pottery Database* por algumas razões. Em primeiro lugar, o BAPD é o acervo mais abrangente, incorporando muitas imagens presentes em outras plataformas, incluindo o *Corpus Vasorum Antiquorum*, além de oferecer um mecanismo de busca avançada que facilita o acesso a coleções de uma ampla variedade de museus, inclusive os mencionados anteriormente. Em segundo lugar, os mecanismos de busca dos acervos museais tendem a gerar resultados mais difusos e escassos, enquanto o BAPD possibilita uma busca mais detalhada e organizada que melhor se adequou à pesquisa proposta neste estudo, considerando-se a especificidade do recorte temático. Em terceiro lugar, a restrição da pesquisa ao BAPD também foi motivada pela limitação de tempo para a realização deste trabalho. Considerando a enorme variedade de museus ao redor do mundo, cada um com suas coleções específicas, realizar buscas individuais por eventuais vasos não presentes no BAPD seria inviável dentro do prazo disponível. Não obstante, considero que a abrangência notável do *Beazley Archive Pottery Database* foi fundamental para evitar qualquer prejuízo à pesquisa.

1.2 Desafios metodológicos

A análise das cerâmicas gregas apresenta alguns desafios metodológicos. O primeiro deles é a limitação das fontes. Apesar de termos acesso a uma quantidade expressiva de cerâmicas gregas remanescentes da Antiguidade, se compararmos o material disponibilizado ao número que de fato era produzido no período, temos uma amostra bastante reduzida. Apenas para o Período Arcaico e começo do Clássico e somente em Atenas, Boardman (2001:163-164) estima que a produção anual de vasos decorados tenha sido de mais de 50.000, o que colocaria a produção total de vasos nos estilos de figuras pretas e vermelhas na casa dos milhões. No *Beazley Archive Pottery Database*, como mencionado anteriormente, temos cerca de 130.000 vasos. Ainda que seja uma quantidade expressiva, o fato de estarmos lidando com uma amostra reduzida faz com que possíveis conclusões estatísticas sejam pouco informativas, ainda mais se considerarmos que os materiais que temos disponíveis foram impactados por questões de preservação (seletivas ou acidentais), bem como por outros fatores de distorção. (Kilmer 1993:73-75)

É necessário, portanto, entender e aceitar as limitações das fontes e expô-las com a devida franqueza. Como afirma Boardman (2001:293), é apenas com essa consciência que os métodos de análise estatística, para sugerir o que pode ou não ser relevante em determinado conjunto de cerâmicas, se tornam proveitosos. Ciente disso, não proponho no presente trabalho estabelecer conclusões absolutas sobre o funcionamento da sociedade grega com base na análise de vasos, pois essa amostra tornaria esse um exercício imprudente (Boardman 2001:293). Isso não impede, contudo, que uma análise proporcional dentro da nossa amostra estimule reflexões pertinentes sobre as relações entre os gêneros e sobre a sexualidade grega. O que proponho é justamente a abertura para essa reflexão e para a possibilidade de enxergarmos outros potenciais significados para a sexualidade feminina, tendo em vista que essa multiplicidade de imagens presente no dia a dia das pessoas muito possivelmente desempenhava algum papel no imaginário coletivo.¹

¹ “Imaginário” é um conceito polissêmico, definido por Bronislaw Baczko (1991:8, 16, 28) como um conjunto de representações coletivas e ideias formuladas socialmente, com impacto sobre os comportamentos humanos e a realidade. Assim, o imaginário está ligado a esferas sociais específicas e é um componente essencial do conhecimento histórico. O imaginário social é composto por representações elaboradas sobre o mundo real a partir de elementos simbólicos relevantes para determinado grupo. Através dele, um grupo pode não só reforçar suas próprias representações e identidades, como também criar uma

Um outro problema metodológico foi a questão da acessibilidade às fontes. O *Beazley Archive Pottery Database* foi de fundamental importância para a realização desta pesquisa. Quase a totalidade das imagens presentes no banco de imagens feito para este trabalho foi retirada do arquivo de *Beazley*. Contudo, uma quantidade considerável de vasos não possui fotos disponibilizadas no site. Dentre elas, uma porcentagem significativa está restrita a publicações científicas específicas – muitas vezes de difícil acesso no Brasil –, além dos vasos ou fragmentos que pertencem a coleções privadas. Através de pesquisas feitas na internet, pude localizar alguns desses livros e artigos para acessar certas imagens faltantes no acervo. Contudo, o percentual de imagens encontradas foi pequeno se comparado às fotos que não consegui acessar. Ao todo, dos 118 vasos eróticos que não possuem fotos no arquivo *Beazley*, pude localizar apenas 23 enquanto 95 permaneceram inacessíveis.

Apesar das limitações encontradas, considero que o *corpus* documental selecionado é relevante para fundamentar a reflexão a ser realizada neste trabalho. O banco de imagens selecionadas conta com 170 vasos com imagens de mulheres nos mais diversos contextos eróticos, abarca cerca de dois séculos e abrange artefatos que circulavam por diferentes regiões dentro e fora da Grécia. Outros 95 vasos sem foto contam com a descrição das imagens, o que nos permite ao menos ter conhecimento de que se tratam também de cenas eróticas com mulheres. Desse *corpus* documental de 265 vasos no total, foram selecionadas nove cenas, presentes em oito vasos, que considereei serem mais interessantes para exemplificar os argumentos a serem construídos.

Para encerrar esta parte de minha exposição, vale observar que parto da perspectiva otimista de que meu *corpus* documental poderia ser enriquecido a partir do acesso aos artefatos não localizados e de que as limitações encontradas reforçam a necessidade de debatermos o tema em questão, tanto pela expectativa do que ainda pode ser revelado e acrescentado através da continuidade da busca por essas imagens, quanto pelo questionamento acerca da própria natureza dessas limitações, que, como sabemos, deve-se em parte à preservação seletiva e ao fato de que este foi um tema invisibilizado por muito tempo. Dessa forma, ainda que consciente dos obstáculos de acessibilidade, penso que a proliferação de trabalhos e debates sobre o prazer feminino com base nas fontes às quais já temos acesso só tem a acrescentar a esse promissor campo de estudos.

ordem social que designe diferentes papéis e funções. O imaginário social, dessa forma, não é um reflexo direto da realidade, mas sim uma referência a ela.

1.3 Metodologia

O BAPD disponibiliza três diferentes métodos de pesquisa. O mecanismo *Basic Search* funciona através de uma filtragem simples, de forma que o usuário seleciona critérios pré-determinados pelo site para chegar a resultados de maneira mais rápida e prática. O site também disponibiliza o mecanismo *Advanced Search*, que é mais complexo e fornece uma ampla e detalhada gama de opções de pesquisa, de forma que o usuário tem acesso a todo o acervo e pode realizar sua pesquisa através da seleção de critérios mais personalizados. O terceiro e último mecanismo é *Traditional Search*, formato mais antigo de busca do site que reúne a maior parte das funções presentes no *Advanced Search*. O usuário também tem a opção de fazer download do resultado das buscas realizadas no *Advanced Search* para propósitos educativos ou de pesquisa.

Para a realização desta pesquisa, utilizei tanto o mecanismo de busca básico quanto o avançado. Essas buscas foram realizadas no período de novembro de 2022 a março de 2023. Na opção de *Basic Search*, optei pelos seguintes passos: na categoria *Search by Subject*, selecionei a opção *The Human Sphere/Daily Life*. Em seguida, selecionei a opção *Erotic* e, então, *Naked*. Para essa busca, são mostrados 199 resultados dos quais selecionei apenas aqueles que apresentam mulheres em contexto erótico. Nesse caso, a busca apresentou 114 itens no resultado, incluindo os vasos que não estavam acompanhados de imagens. Na categoria *Advanced Search*, por sua vez, selecionei, para todas as buscas, as opções *All Images* e *Text* para me certificar de que todas as categorias de vasos apareceriam, com ou sem imagens anexas. Inicialmente, optei pela busca mais abrangente, selecionando apenas a opção *Erotic*, que gerou 480 resultados dos quais selecionei aqueles que continham mulheres em contexto erótico. Nesse caso, a busca apresentou 240 itens no resultado, incluindo os vasos que não estavam acompanhados de imagens. Em seguida, testei selecionar as categorias *Woman* e *Women* junto com *Erotic*. A busca na categoria conjunta “*Erotic and Woman*” gerou 179 resultados, enquanto na categoria conjunta “*Erotic and Women*” gerou 129 resultados.

É necessário fazer aqui três pontuações. A primeira é o fato de que essas pesquisas não são mutuamente excludentes. Como descobri, a totalidade de imagens que encontrei na busca básica estava contida também na busca avançada. Da mesma forma, ao reduzir a pesquisa da busca avançada às categorias de *Woman* e *Women*, encontrei os mesmos resultados que já tinha acessado com a busca abrangente apenas na categoria

Erotic. A segunda pontuação refere-se ao fato de que a utilização dos termos de busca “*Erotic and Woman*” e “*Erotic and Women*” não garante um resultado preciso com relação ao número de vasos que contêm imagens de mulheres em contexto erótico. Isso porque muitos dos vasos que apareceram contêm de fato aspectos eróticos e mulheres, mas não necessariamente um elemento acompanha o outro. É possível, como testemunhei um grande número de vezes, que um lado de determinado vaso contenha uma cena erótica entre homens enquanto o outro lado contenha uma cena que represente uma mulher em algum outro contexto. A partir dessa compreensão, entendi ser necessário verificar todos os vasos individualmente, selecionando apenas aqueles que seriam relevantes para a pesquisa. Estão presentes ainda no *corpus* documental 24 vasos que não são categorizados como eróticos no BAPD, mas que são considerados eróticos por Kilmer (1993). Seguindo a linha do autor, optei por adicioná-los ao *corpus* documental e, para cada um deles, fiz uma busca individual no site.

Todos os vasos presentes no arquivo são acompanhados de um registro que contém uma série de informações. Algumas delas se modificam a depender do vaso, mas as informações mais relevantes para a pesquisa são: *Vase Number, Fabric, Technique, Shape Name, Provenance, Date, Attributed to, Decoration, Current Collection, Previous Collections* e *Publication Record*. Para os vasos que não estavam acompanhados de imagens, as informações mais relevantes na pesquisa foram a descrição da decoração e o registro de publicações. A partir da descrição, pude selecionar os vasos que se relacionavam ao propósito do trabalho, mesmo sem necessariamente ter acesso às imagens. Quando a descrição do vaso se mostrava relevante para a pesquisa, o passo seguinte era observar o registro de publicações nas quais a imagem havia sido publicada e pesquisar uma por uma. Essa foi uma das partes mais desafiadoras do processo, pois muitas das publicações são inacessíveis. Além disso, há um grande número de registros de publicações que se referem a catálogos de venda, os quais também não pude localizar.

Finalizada essa parte da pesquisa, o passo seguinte do trabalho foi a construção do banco de imagens. Selecionei, a partir da pesquisa realizada no BAPD, todas as imagens que possuíam mulheres em contextos eróticos. Esses vasos se mostraram muito abrangentes em termos de conteúdo. Alguns deles eram bastante explícitos enquanto outros continham cenas mais ambíguas. Foi comum encontrar ao longo desse processo imagens cuja descrição deixava clara a dúvida quanto ao erotismo da cena – nesses casos, o termo *Erotic* era acompanhado por um ponto de interrogação. Inicialmente, contudo, não fiz distinção entre os vasos, optando por deixar o banco de imagens o mais abrangente

possível, inclusive com relação à localidade e período. Paralelamente a esse processo, fiz uma lista dos vasos não encontrados e uma lista dos vasos que consegui localizar através de publicações específicas, para registro. O banco de imagens em sua versão inicial contava com 188 vasos e fragmentos no total.

Após o processo de compilação inicial de imagens, foi necessário fazer um refinamento da seleção. Eu classifiquei essa seleção em sete categorias temáticas: 1) olhar entre o casal (que conta com 20 vasos, quatro fragmentos e uma ilustração); 2) mulheres por cima (que conta com quatro vasos e três fragmentos); 3) possível sexo oral em mulheres (que contém dois vasos); 4) deusa Eos perseguindo jovens (que conta com nove vasos e um fragmento); 5) possível masturbação feminina (que contém dois vasos e um fragmento); 6) categoria geral (que conta com 81 vasos, 29 fragmentos e 10 ilustrações) e 7) imagens não encontradas no mecanismo de busca do acervo (esta última categoria contém três cenas com as quais me deparei no livro de Kilmer, mas que não pude localizar no BAPD).

Para fazer essa classificação, em primeiro lugar, removi as imagens que tinham sido acidentalmente repetidas e descartei os vasos que podiam ser ambíguos ou potencialmente não eróticos, visto que esses não se alinhariam com o propósito da pesquisa. O *corpus* documental foi reduzido, então, para 170 vasos ou fragmentos no total. Em seguida, procurei artefatos cujas iconografias eram iguais ou muito semelhantes e anotei quais eram esses vasos ou fragmentos. Isso porque a cópia de pinturas e desenhos era comum, tanto entre pintores diferentes quanto dentro do trabalho de um mesmo artista, embora, de acordo com Boardman (2001:280-281), não fosse habitual a tentativa de réplicas exatas, de forma que é possível encontrarmos trabalhos parecidos com pequenas variações. Nesse caso, encontrei apenas três vasos com semelhanças marcantes, os quais registrei no banco de dados.

Para esse refinamento, tive que utilizar um julgamento mais arbitrário, baseado no meu olhar sobre as imagens. Nesse sentido, é preciso fazer algumas pontuações com relação à categorização realizada, pois ela foi baseada em critérios específicos de utilidade para a presente pesquisa. As quatro primeiras categorias se referem aos temas que serão objetos de análise neste trabalho. A categoria geral, por sua vez, é a mais abrangente e abarca todo o escopo de cenas eróticas envolvendo mulheres, para além dos temas aqui trabalhados. Ela contém, portanto, representações de relações heterossexuais dos mais diversos tipos, além de cenas de mulheres sozinhas ou acompanhadas de outras mulheres. É necessário apontar o fato de que a grande maioria das imagens presentes no banco não

se refere a um único tema, o que tornou o processo de agrupamento mais complexo e demandou uma seleção subjetiva. Algumas imagens presentes na categoria “olhar entre o casal”, por exemplo, poderiam ser igualmente incorporadas à “mulheres por cima” e vice-versa. O mesmo se repete em outros casos. Nos vários momentos em que me deparei com cenas que apresentavam mais de um tema de interesse para a pesquisa aqui realizada, optei por classificá-las a partir dos elementos que, na minha perspectiva, se mostravam mais marcantes. Em vista disso, as categorias não são excludentes entre si e poderiam ser organizadas de diferentes formas a depender da perspectiva do observador. Essa subjetividade se apresenta também em algumas imagens presentes na categoria geral. Cenas eróticas grupais, por exemplo, podem apresentar simultaneamente diferentes tipos de posições sexuais, de forma que a maior parte delas se encontra na esfera geral. Contudo, algumas dessas representações, por apresentarem características relevantes para determinado tema, foram agrupadas em outras categorias. É importante ressaltar que a subjetividade da categorização utilizada não permite que sejam tiradas conclusões quantitativas a partir das divisões temáticas. O número de imagens presentes apenas no conjunto “mulheres por cima”, por exemplo, não inclui todas as representações de figuras femininas por cima de seus parceiros presentes em cenas de orgias.

Outras subcategorias presentes no banco de imagens foram as de fragmentos e ilustrações. Contabilizei ao todo 45 fragmentos e 11 ilustrações, sendo que sete das ilustrações eram também fragmentos. Nesses casos, optei por colocar as ilustrações de fragmentos na categoria de ilustrações. Alguns artefatos possuem apenas ilustrações no site, mas o registro desses itens aponta que fotos dos vasos estão presentes em publicações – a maior parte das quais não pude localizar, de forma que inseri no banco apenas os desenhos. Além disso, para alguns dos vasos que não possuem fotos nem ilustrações no BAPD, consegui rastrear apenas publicações que contêm desenhos, os quais inseri também no banco de imagens – indiquei, em ambos os casos, de qual fonte retirei as ilustrações.

O trabalho de compilação e construção do banco de imagens, por conter uma lista extensa de artefatos e pela dificuldade de acesso a publicações, foi um exercício de constante atualização. Ao longo do processo de pesquisa, tentei manter uma continuidade na busca por artefatos e publicações não encontradas. Apesar dessa compilação ter sido de grande ajuda para a realização desta pesquisa, não creio que ela possa ser considerada um trabalho tido como finalizado no sentido da completude, devido às dificuldades práticas de acessibilidade.

A última etapa metodológica foi a seleção de algumas imagens do banco para o estabelecimento do *corpus* documental final, o que levou à formulação de três tipos de temas recorrentes nas imagens, quais sejam: 1) o olhar entre o casal, 2) a perseguição de rapazes pela deusa Eos e 3) a mulher por cima nas relações sexuais, de forma que prazer feminino ficasse em evidência. A partir desse acervo final e para ilustrar o debate acadêmico a respeito dos temas, selecionei duas imagens icônicas que apresentam o olhar entre casais como elemento de destaque; duas que representam a deusa Eos perseguindo jovens rapazes e três imagens nas quais a mulher se encontra em cima do homem, em posição de controle no ato sexual. Por fim, foram escolhidas duas imagens para análise aprofundada como contribuição desta pesquisa, que retratam mulheres recebendo ou prestes a receber sexo oral de seus parceiros. A partir dessa seleção, buscarei exemplificar os argumentos utilizados no trabalho.

Em se tratando da utilização do *corpus* documental imagético, baseio-me na análise das imagens como fontes históricas e não apenas como ilustrações ou elementos secundários às fontes textuais, tal como defendido por Peter Burke (2017). Em seu livro *Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica*, o autor afirma que as imagens permitem compartilhar experiências não verbais com culturas passadas e que são fontes valiosas para reconstruir a cultura cotidiana das pessoas comuns. Essas imagens não devem ser lidas como espelhos da realidade social e nem como um sistema de signos sem conexão com o real: elas se encontram em um espectro entre esses dois extremos, de formas variadas, a depender do contexto. Dessa forma, é importante estarmos cientes das fragilidades dessas fontes e usar as distorções entre representações e realidade para aprofundar o conhecimento histórico. As imagens atuam como testemunhas dos arranjos sociais e das formas como o passado era percebido de maneiras que outras fontes não poderiam (Burke 2017:18, 20, 25-27, 139, 314-316).

Capítulo 2. Sexualidade e prazer femininos nos vasos áticos

O posicionamento abordado aqui se insere em uma perspectiva acadêmica que, a partir do estudo das fontes visuais, se aproxima de uma compreensão mais positiva da sexualidade feminina na Antiguidade ateniense. Inicialmente, farei uma exposição da visão defendida por uma longa tradição acadêmica que tende a categorizar as mulheres em papéis que se resumem à submissão ou à voracidade sexual ameaçadora, cujo enfoque

se volta para o tema da violência e do silenciamento sofrido por elas. Em seguida, discorrerei brevemente sobre a importância do estudo das fontes materiais para romper com essa tendência e repensar novas formas de interpretar o papel exercido pelas mulheres na Antiguidade ateniense. Por fim, buscarei ilustrar os argumentos utilizados para a defesa de uma perspectiva que abranja a multiplicidade de representações e significados associados à sexualidade feminina, entre eles, a importância concedida ao prazer feminino nas cenas heterossexuais.

Algumas pontuações acerca dos conceitos de “prazer” e “desejo” são necessárias antes de prosseguirmos. Não parto do pressuposto de que os significados atuais destes termos no âmbito da sexualidade possam ser diretamente transpostos para a realidade antiga, uma vez que tal abordagem poderia resultar em anacronismo. Entretanto, reconheço a necessidade de empregar tais expressões, que se mostram indispensáveis em nossa linguagem, para adentrar no âmbito deste estudo. Dessa forma, considero importante abordar brevemente o significado desses conceitos na contemporaneidade e suas possíveis aplicações na Antiguidade, mantendo uma compreensão dos limites inerentes a esses termos e compreendendo que os significados deles não se alinham necessariamente àqueles aos quais estamos habituados. O *APA Dictionary of Psychology* (2015) define o “princípio de prazer” como:

A visão de que os seres humanos são guiados pelo desejo de gratificação, ou prazer, e pela liberação de tensão que se acumula como dor ou "desprazer" quando a gratificação está ausente. Na teoria psicanalítica clássica de Sigmund Freud, o princípio do prazer é a força psíquica que motiva as pessoas a buscarem a gratificação imediata de impulsos instintivos ou libidinais, como os relacionados ao sexo, fome, sede e eliminação. (APA 2015:803).

Embora o termo “desejo” não seja diretamente abordado no dicionário, a autora Maria do Carmo de Andrade-Silva (2007:135-137; 145-146) aborda o desejo como um conceito que é influenciado por uma multiplicidade de fatores, desde o período fetal até interações familiares, vínculos afetivo-sexuais, normas morais, religiosas, regras sociais, interações pessoais, atração, equilíbrio hormonal, saúde física, psíquica e social, configurando o comportamento sexual dos indivíduos. A complexidade da sexualidade e do desejo sexual é inseparável de conteúdos morais que moldam as vidas sexuais em diferentes épocas e regiões. O processo de atração sexual seria assim uma teia intrincada, misturando conteúdos afetivos, impulsos sexuais explícitos e elementos genéticos, ambientais e socioculturais.

Como afirmado anteriormente, esses conceitos não existiam na Antiguidade como

os conhecemos hoje. Contudo, muito já se debateu acerca de como a sexualidade e o desejo eram percebidos pelos antigos gregos. Seguindo essa linha, a autora Ana Lúcia dos Santos (2018) discorre sobre a perspectiva de Foucault, em sua obra *História da sexualidade II, o uso dos prazeres* (1984), no qual o autor aborda a ética dos antigos gregos acerca do tema dos prazeres.

Conforme Santos (2018:449, 451-454, 466) destaca, os antigos não compartilhavam da mesma concepção de sexualidade presente na modernidade; em seu lugar, existia a noção de *aphrodisia*, que eram atos associados ao prazer e ao desejo. Estes atos constituíam a maneira pela qual o indivíduo interagia com os diversos prazeres, como os corporais, os relacionados à comida e à bebida, e os sexuais. Nesse contexto, a experiência da carne era compartilhada entre machos e fêmeas, embora se manifestasse de maneira distinta. Os *aphrodisia* eram considerados atividades envolvendo a participação de dois atores, cada um desempenhando um papel e uma função específicos: a figura masculina executava o ato, enquanto a figura feminina era aquela sobre quem o ato era exercido. A ênfase dos antigos recaía mais sobre a condução ética diante dos prazeres, destacando o autocontrole e o domínio dos desejos, do que sobre a formulação de uma moral que rigidamente delimitasse o certo e o errado. Santos, ao referenciar Foucault (1984:61), ressalta que o prazer não deve ser considerado negativo, pois tende a restaurar um modo mais completo de ser humano, sendo a atividade sexual vista como natural, uma vez que é a partir dela que ocorre a reprodução da espécie. Apesar dessa visão, os antigos reconheciam a importância de impor um cuidado moral a essas práticas, enfatizando a moderação e a temperança, concebida por Aristóteles (2013:66) como uma virtude inerente à parte irracional da alma que representa um meio-termo no uso dos prazeres.

2.1 Perspectivas tradicionais

A historiografia tradicional sobre a sexualidade feminina na Grécia antiga parte de uma perspectiva de valorização da História das Mulheres e busca compreender os papéis desempenhados por elas na sociedade ateniense. Eles representam uma análise das condições de exploração e submissão das mulheres, principalmente no âmbito sexual, o que é fundamental para compreender a experiência feminina na Antiguidade. O problema com essas abordagens é que elas se baseiam principalmente em fontes textuais que

reproduzem modelos ideais de feminilidade a partir de uma perspectiva masculina e, ao relegar as mulheres principalmente ao papel de vítimas silenciadas, acabam por representar uma visão demasiado restrita e homogênea da experiência feminina na Antiguidade. (Regis 2009:72-73)

Por exemplo, Sutton Jr (1992:8-9) argumenta que as cenas retratadas na cerâmica grega serviam como veículo para expressar as emoções masculinas. Segundo essa perspectiva, a representação de atos sexuais não estava relacionada a sentimentos como afeto e prazer, mas sim à hostilidade e à raiva. As imagens eróticas seguiam um padrão de dominância masculina e submissão feminina, característico do contexto da prostituição. Embora o prazer das mulheres ocasionalmente fosse retratado, ele não era um tema de interesse por si só, sendo apenas um estímulo para os homens. Tanto a escolha dos atos sexuais quanto a forma como eram representados eram focados no prazer masculino. Além disso, o conforto e o prazer das mulheres eram frequentemente desconsiderados nessas imagens. Um exemplo disso seria a quantidade de representações em que as mulheres realizavam sexo oral em homens (sem indícios de prazer), em contraste com a ausência de imagens explícitas de homens realizando sexo oral em mulheres.

A composição compacta e horizontal das cenas de simpósio, com a figura masculina na posição superior, contribuiria para que o homem assumisse o papel de sujeito da cena. Em contrapartida, as mulheres seriam objetificadas a tal ponto que Sutton Jr afirma que seriam como “móveis sexuais”. A própria estrutura da imagem, nessa perspectiva, contribuiria para a ideia de dominância e superioridade masculinas. A ocasional presença de ligação afetiva seria demonstrada pelo contato visual, mas este seria um dispositivo característico de outras cenas do Período Clássico e que, portanto, não seria necessariamente ligado ao sexo. Ainda assim, o autor considera que, nas figuras vermelhas, são poucas as cenas que retratam afeto entre os parceiros ou proatividade feminina. Um dos indícios da falta de ligação emocional nas relações heterossexuais seria a preferência por cenas que retratam o ato da penetração por trás. Para Sutton Jr, essa posição facilitaria uma representação impessoal das mulheres enquanto objetos sexuais e reforçaria a perspectiva de que os homens não se importavam com reciprocidade sexual ou ligação emocional. Para além da simples indiferença, contudo, Sutton Jr (1992:9-11) afirma que em muitos vasos datados do período de 510 a 470 a.C. predominam de fato hostilidade e a degradação de prostitutas.

Principalmente no Período Arcaico, Sutton Jr (1992:14, 32) afirma que as cenas eróticas tinham o papel de encorajar a agressividade e o individualismo masculinos. Essas cenas representavam um espaço no qual a violência era socialmente aceitável, de forma que o abuso e espancamento de prostitutas configuravam uma espécie de catarse para os homens. Esse repertório imagético fortaleceria, portanto, a ideia de submissão e desamparo femininos. As cenas homossexuais, por outro lado, representariam frequentemente o afeto entre parceiros. Diferentemente das representações heterossexuais, as relações entre homens nunca apresentariam hostilidade ou indiferença: eram, pelo contrário, marcantes pelo aspecto romântico.

O posicionamento defendido no livro *Women in Classical Athens* de Fantham *et al.* (1994) acerca das representações de relações heterossexuais também parte do entendimento de que as cenas afetuosas entre homens e mulheres são incomuns no universo das figuras vermelhas. As imagens usuais do período seriam aquelas que retratavam um realismo brutal, de forma que indícios de afeto e reciprocidade são encarados como exceções e representações romantizadas de relações que eram, na verdade, violentas. (Fantham *et al.* 1994:116)

Skinner (2013:24-125, 132) concorda com essa perspectiva. Embora considere a representação dessas mulheres como dual (ora são representadas de forma glamourizada, ora de forma degradante), a autora chama atenção para o fato de que as cenas de sexo frequentemente ressaltam a submissão e a inferioridade das figuras femininas de forma significativa. Apesar da existência de vasos que retratam o contato visual entre os parceiros e a participação ativa das mulheres, o fato de existirem muito mais cenas nas quais as mulheres são penetradas por trás acaba por ressaltar a distância emocional entre os parceiros e a passividade feminina. Seguindo a mesma linha, as cenas de orgias retratariam as mulheres como indivíduos externos e “intrusos”, servindo para fortalecer e consolidar as relações entre homens. Nesses contextos, o abuso e a violência para com as prostitutas afirmariam a hegemonia dos homens cidadãos.

O problema dessas abordagens é que elas têm raízes em tradições que, ao longo de muitos anos, privilegiaram textos antigos, deixando em segundo plano a cultura material e interpretando as pinturas com base em uma perspectiva masculina hegemônica. Dessa forma, elas estabelecem de antemão um modelo de interpretação que reforça a submissão feminina em todas as esferas, tratando qualquer evidência material que sugira o contrário como exceção. O mesmo ocorre com a máxima que presume que todas as mulheres retratadas em contextos eróticos são prostitutas, ainda que essa afirmação não

seja baseada em evidências concretas. Essa categorização inflexível não consegue abranger a diversidade presente na cultura material (Regis 2009:48, 72-73). Em vez de considerar evidências contrárias à norma como indícios de aspectos sociais e culturais desconhecidos que merecem investigação, essas abordagens automaticamente as isolam, revelando a continuidade de uma visão tradicional masculina hegemônica. Portanto, embora a crítica feminista denuncie os abusos e o silenciamento das mulheres, ela ainda permanece dentro dos limites preestabelecidos pela perspectiva tradicional, não se permitindo explorar além dos padrões estabelecidos anteriormente.

2.2 Cultura material e a construção de novas perspectivas

A visão da figura feminina ateniense que foi reforçada pela historiografia ao longo dos anos foi fruto da reprodução da leitura de textos antigos de políticos e filósofos, como Eurípides, Xenofonte, Platão e Aristóteles. Essas interpretações foram cristalizadas sobretudo no século XIX, momento no qual a Europa se baseava na cultura e na estética clássica greco-romana. Com base nos textos antigos, estudiosos estabeleceram a ideia de modelos ideais de feminilidade e as mulheres foram encaixadas em categorias pré-determinadas. Dessa forma, as mulheres que não se enquadravam na categoria “privada” (caracterizada por reclusão, submissão e silêncio) eram automaticamente associadas à categoria “pública” e, portanto, consideradas imorais (ou seja, eram prostitutas, cortesãs e escravas). Consequentemente, acredita-se que mulheres respeitáveis jamais participariam de simpósios e muito menos seriam retratadas em cenas de sexo. É a partir dessa categorização consolidada no século XIX que as cenas com mulheres nos vasos de cerâmica ática são analisadas. Devido aos limites tão rígidos estabelecidos em relação ao *status* das mulheres, muitas cenas são consideradas difíceis de classificar (Regis 2009:72-73). Mas conforme ressaltam as autoras Maria Regis (2009), Dayanne Seger & Carolina Dias (2017), o estudo de fontes materiais, a exemplo das cerâmicas figuradas atenienses, teve fundamental importância para o embasamento de revisões historiográficas que trouxeram visibilidade para a atuação feminina em diferentes esferas.

A cultura material tem grande importância acadêmica, pois carrega valores socioculturais e possibilita reflexões importantes sobre práticas e imaginários sociais. Apesar disso, a documentação imagética passou muito tempo sendo enxergada por historiadores como subordinada às fontes textuais, cumprindo o papel de complementar o texto. O estudo dos vasos áticos muitas vezes tende a reproduzir essa hierarquia de

fontes, que prioriza documentos escritos em detrimento da cultura material. Por conta disso, Regis (2009:14-15, 69) chama a atenção para o fato de que a confiabilidade dos textos não é inquestionável, uma vez que os escritos aos quais temos acesso geralmente fornecem informações fragmentadas e, muitas vezes, não são contemporâneos aos artefatos estudados. Seria proveitoso considerar que, em vez de tentar atribuir significado às cenas com base na leitura de fontes textuais, talvez devêssemos priorizar a importância do *corpus* imagético como um elemento que reflete aspectos do imaginário coletivo e que pode, portanto, influenciar a literatura posterior.

A análise dos vestígios materiais é muito importante para evitar a reprodução de uma visão simplificadora, hierárquica e linear das relações de gênero. Assim como Regis, Seger & Dias (2017:137-139, 147-148) ressaltam que as mensagens visuais dos vasos de cerâmica carregam aspectos culturais e sociais que não são evidenciados pelos textos antigos. Por isso estes artefatos são tão caros ao estudo da História das Mulheres: eles permitem que possamos explorar as formas através das quais os papéis sociais de gênero eram materializados na sociedade. A iconografia dos vasos revela a presença da atividade feminina tanto no espaço privado quanto no espaço público de forma mais intensa do que a historiografia normativa retrata. Essa reflexão é, portanto, valiosa para o estudo da sexualidade das mulheres, pois nos permite traçar, a partir das fontes materiais, novas possibilidades interpretativas.

A análise da cultura material também é essencial para pensarmos questões relacionadas ao prazer e à agência sexual das mulheres. Tanto Kilmer (1993) quanto Toscano (2013) baseiam suas investigações sobre a sexualidade ateniense em vestígios materiais. Através de uma análise quantitativa, Kilmer (1993:45-48, 73-74, 173) nos fornece conclusões gerais importantes, revelando, por exemplo, a preferência pela representação de cenas heterossexuais em detrimento das homossexuais. Além disso, ao longo de todo o seu livro, o autor emprega a análise iconográfica para identificar sinais de desejo sexual e participação ativa das mulheres. Toscano (2013:3-7, 14, 34-35) também se utiliza da interpretação de posições, gestos e composição geral das cenas para detectar elementos de reciprocidade afetiva e desejo mútuo entre os casais, também destacando o papel ativo da mulher nas relações sexuais. Além disso, a autora examina aspectos relacionados ao contexto e ao consumo dessas cerâmicas e seus significados: se o público-alvo desse repertório erótico consistia principalmente em homens, isso nos diz algo sobre seus desejos? De acordo com Toscano, esse seria um indicativo de que o desejo feminino estava presente nas fantasias dos homens gregos.

2.3 Mulheres no contexto dos simpósios

Conforme mencionado anteriormente, ao trabalharmos com a iconografia dos vasos gregos como documento histórico, é importante considerarmos a materialidade das fontes e utilizarmos os conceitos de suporte e contexto para a investigação dos significados atrelados às imagens (Francisco *et al.* 2020:144-148, 156). Já tratamos brevemente do conceito de suporte, que se refere à articulação material das imagens e à interação dos vasos com o meio em que estavam inseridos: os vasos eróticos, como sabemos, eram em geral pensados para servir aos propósitos dos simpósios, sendo utilizados como recipientes voltados para o consumo e a diluição de vinhos, ao mesmo tempo em que cumpriam uma função estética de exposição das pinturas (Regis 2009:83-84, 88-89). Para iniciarmos a discussão do tema proposto, é essencial abordarmos também o conceito de contexto, com foco na participação das mulheres no ambiente do simpósio, visto que os vasos eróticos aos quais temos acesso e que serão discutidos neste trabalho não só retratam cenas de simpósios como também eram majoritariamente utilizados por simposiastas. As representações aqui discutidas são de mulheres nesse contexto e há um debate na historiografia acerca de seu *status* social e de que maneira elas se inseriam nesse modelo de socialização.

Os simpósios eram uma prática social de grande significado para a vida cívica dos antigos gregos. Consistiam em reuniões de caráter ritualístico nas quais os homens se encontravam para comer, beber vinho, discursar e gozar de performances artísticas, como apresentações musicais, danças e declamação de poemas. Embora essa fosse uma prática voltada para a classe mais alta, era comum que se expandisse também para as ruas da cidade. Imagens que retratam os simposiastas após os banquetes, em geral reclinados sobre divãs enquanto bebem e interagem, podem ser encontradas com facilidade em cerâmicas figuradas. Algumas normas sociais, como a diluição do vinho, caracterizavam a celebração e fortaleciam a sensação de identidade e pertencimento entre a camada social aristocrática. (Regis 2009:30-31)

É de conhecimento geral que as mulheres que frequentavam os simpósios tinham o papel de entreter e servir os homens, geralmente como artistas, prostitutas ou *hetaírai* (termo utilizado para cortesãs de luxo, profissionais educadas de *status* mais elevado). De acordo com Sutton Jr (1992:7-8), as participantes dos simpósios não eram mulheres cujas reputações fossem respeitadas, ou seja, mulheres cidadãs. Skinner (2013:123-124, 127)

compartilha dessa perspectiva. Para a autora, as mulheres presentes nas representações eróticas eram necessariamente cortesãs. Um fato que fortaleceria essa perspectiva seria o de que o *Kerameikos*, local onde se concentravam as olarias em Atenas, era uma região que continha muitos bordéis. Além disso, muitos pintores eram escravos ou imigrantes, de forma que a realidade dos mesmos estaria próxima da realidade das cortesãs, o que poderia despertar uma inclinação natural para retratá-las. Contudo, é bastante comum que figuras femininas estejam presentes no contexto de banquetes e existem evidências de que as mulheres poderiam ter uma participação mais ativa nesse contexto social e não apenas como figuras objetificadas voltadas para o prazer masculino. Embora o consumo de vinho fosse em teoria vetado para as mulheres, existem fontes imagéticas e textuais que apresentam mulheres aparentemente se divertindo e participando da embriaguez nos simpósios. A participação feminina é representada de forma ampla e muito variada, tendo sido possivelmente o elemento que sofreu mais transformações nas representações imagéticas dos simpósios ao longo dos anos. Parece impróprio, dessa forma, que seja estabelecido um modelo único de submissão e invisibilidade para a atuação feminina nesse contexto. (Regis 2009:31, 52)

Regis (2009:48) também aborda as especulações que se estenderam ao longo de séculos acerca do *status* social das mulheres presentes nos vasos, chamando a atenção para a reprodução de preconceitos que acabaram se cristalizando na medida em que personagens femininas presentes em cenas de simpósios são imediatamente associadas a contextos de prostituição, ainda que nenhum elemento revele envolvimento sexual entre os personagens nas pinturas. O ponto mais problemático dessa perspectiva é o fato de que as evidências utilizadas para a identificação do *status* dessas mulheres, em geral, não se sustentam. Dentre os elementos tradicionalmente identificados que poderiam caracterizar uma profissional do sexo estariam: cabelos curtos, utilização de amuletos ou acessórios, nudez, porte de instrumentos musicais ou simplesmente demonstração de disposição para o ato sexual. Contudo, não podemos confiar plenamente neles, pois não há como afirmar que essas características fossem restritas a prostitutas. Além disso, algumas mulheres presentes em cenas eróticas fogem a esse padrão, apresentando, por exemplo, cabelos longos. Outra dificuldade apresentada é a variedade de *status* entre as profissionais do sexo, que vão desde as *pórnoi*, prostitutas de nível mais baixo, até as *hetáirai*, de nível mais elevado, e essa diferenciação pode ser expressa também nos estilos e acessórios das mulheres. Considerando esses argumentos e a complexidade do cenário analisado, Kilmer (1993:159-161, 163-164, 167) considera ingênuo tentar estabelecer um conjunto de regras

fixas e generalizadas para categorizar essas mulheres. Não podemos presumir, portanto, que todas as mulheres representadas em atos sexuais eram necessariamente prostitutas ou mesmo escravas.

Assim, é importante ter em mente que a atuação das figuras femininas nessas cenas é variada, diferenciando-se de percepções que restringem o papel das mulheres a uma função estritamente utilitária e voltada somente para os prazeres masculinos. Em outras palavras, conforme ressaltam Kilmer (1993) e Regis (2009), um dos aspectos mais significativos da representação feminina nas cenas de simpósio é a multiplicidade de significados que a mesma pode ter.

2.4 Investigando o prazer

Em seu livro *Greek Erotica on Attic Greek Vases*, Kilmer (1993) se dedica ao estudo das cenas eróticas presentes no início do período das figuras vermelhas atenienses, especificamente entre os anos de 520 e 460 a.C. As conclusões gerais do autor são significativas para este trabalho e nos afastam em diversas instâncias do que foi a perspectiva tradicional acadêmica sobre a representação da sexualidade feminina ateniense por muitos anos. A primeira conclusão de Kilmer (1993:73-74) é a de que as relações heterossexuais predominam nas representações visuais se comparadas às relações homossexuais. Mesmo levando em conta possíveis distorções relacionadas à preservação acidental ou seletiva desses artefatos, a diferença entre os dois tipos é tão grande que o mais provável é que, de fato, as representações heterossexuais fossem mais comuns no período – são cerca de 62 cenas heterossexuais para cerca de 13 cenas homossexuais. Esse fato demonstra um deslocamento da percepção comum de que as fantasias masculinas eram majoritariamente voltadas para as relações homossexuais, bem como de que as mulheres eram vistas apenas como objetos sexuais inferiores. Pelo contrário, a evidência material mostra que as representações de relações heterossexuais eram significativamente mais numerosas.

A segunda conclusão diz respeito à multiplicidade de posições representadas nas cenas heterossexuais. Embora a posição mais comum seja a do homem por trás da mulher, os casais são apresentados em uma variedade considerável de posições, principalmente no que diz respeito às posturas nas quais as mulheres estão no controle do ato. Além disso, há também uma variação do grau de afeição e nos modos de demonstrá-la, sendo as formas mais comuns o contato visual e a carícia nos seios. Para o autor, a conclusão mais

plausível que pode ser tirada a partir da análise desses vasos é a de que as fantasias sexuais dos gregos tinham uma natureza múltipla e variada. (Kilmer 1993:73-75)

Ao longo de todo o livro, Kilmer analisa uma quantidade expressiva de cenas nas quais as mulheres aparentam estar no domínio do ato sexual, mesmo que não estejam literalmente por cima dos homens. Através da análise iconográfica das imagens, são identificados elementos que demonstram sinais de controle e participação ativa das mulheres no sexo. Ao abordar a questão do controle sexual das mulheres, Kilmer chega até mesmo a mencionar duas cenas específicas que levariam a dominância sexual feminina ao ponto do sadismo, nas quais as figuras femininas estariam empunhando sandálias como forma de estímulo sexual para seus parceiros. Trata-se de uma *kylix* associada ao pintor de Thalia e a uma escultura do Período Helenístico que retrata Afrodite, Pan e Eros. As duas cenas apresentam séculos de diferença entre si, mas, de acordo com Kilmer, a ligação entre ambas embasaria a perspectiva de que alguns gregos poderiam considerar sexualmente estimulante ver representações de mulheres causando dor a homens em contexto sexual. É importante manter em mente, contudo, que embora tais cenários possam ser pensados no contexto da arte e da fantasia, imagens como essa são raras e não permitem que sejam extraídas conclusões acerca de comportamentos sexuais aceitos na vida cotidiana, afinal, para a sociedade ateniense era um tabu que um homem fosse representado em uma posição de submissão. O fato de que uma ou duas cenas nesse sentido tenham sido preservadas, no entanto, é um indicativo de que esse tipo de prazer não era completamente desconhecido na realidade grega antiga. (Kilmer 1993:121-124)

Kilmer (1993:26, 29-30, 64-65, 70-71, 144-154, 167) faz também apontamentos relevantes no que diz respeito a evidências que demonstram como diferentes aspectos da sexualidade feminina poderiam ser considerados excitantes para os espectadores homens. Nesse sentido, o autor aborda a questão da nudez e da exposição da genitália e de pelos pubianos femininos, por exemplo, como temas que provavelmente faziam parte das fantasias sexuais masculinas e por isso eram representados nos vasos. O autor também se posiciona com relação aos atos de masturbação e sexo oral realizados pelos homens em suas parceiras. A masturbação de mulheres é vista como uma categoria de difícil análise pela falta de uma convenção que indique o orgasmo ou o prazer feminino. Apesar de não podermos constatar com certeza que o estímulo manual tivesse como objetivo o orgasmo, existem muitas cenas nas quais os homens são representados tocando a genitália feminina. A existência dessas representações abre espaços para interpretações nesse sentido e

confirma a presença desse motivo nas fantasias masculinas. Já no que diz respeito ao sexo oral, as imagens são mais raras, mas merecem a atenção. Kilmer cita duas cenas que representam casais na iminência do ato, apresentando os homens com as faces próximas à genitália das parceiras. As representações em questão se referem a uma *kylix* atribuída ao pintor de Thalia e a um vaso atribuído ao pintor de Nikoxenos.²

Outro ponto levantado pelas evidências materiais e que nos distancia da visão historiográfica tradicional é o de que a representação das relações heterossexuais é muito menos degradante e violenta para com as mulheres do que o discurso comum nos leva a acreditar. A análise das pinturas de vasos nos apresenta um quadro de relações que aparentam ser majoritariamente recíprocas. Kilmer (1993:157-159, 170-171) questiona, dessa maneira, a ideia de que a sociedade ateniense como um todo banalizava e aprovava a violência contra as mulheres, uma vez que muitas das cenas de violência analisadas em seu trabalho transmitiriam, pelo contrário, um sentimento de desaprovação. O autor chama a atenção para o fato de que há um contraste significativo entre a pornografia moderna e a arte erótica de Ática, o que pode influenciar erroneamente nossas perspectivas sobre a sexualidade antiga. A cultura pornográfica do século XX tende a desvalorizar e a objetificar as mulheres, reproduzindo e normalizando frequentemente situações de degradação e violência intensas. Cenas que retratam mulheres sofrendo violências em contexto sexual existem, sim, na cultura material antiga. Não obstante, elas aparecem em pequena quantidade quando comparadas à totalidade do espectro erótico e, muitas vezes, são acompanhadas por elementos que sugerem a desaprovação dos homens em cena. Como exemplos mais marcantes, o autor cita a *kylix* atribuída ao Pintor de Pedieus, datada do período entre 525 e 475 a.C. e a hídria atribuída ao pintor de Kleophrades, datada do período entre 500 e 450 a.C. A primeira contém uma imagem de orgia, na qual são apresentados exemplos de felação aparentemente forçada. Os jovens representados na cena apresentam as glândulas expostas. Kilmer (1993: 157-158) ressalta um ponto crucial ao referenciar o estudo de Dover (1978), o qual observa que essa representação visual é frequentemente utilizada para personificar bárbaros, escravos e, ocasionalmente, sátiros. De acordo com o autor, esse tipo de característica raramente é atribuída a personagens destinados a despertar a empatia do espectador. Esse fato pode

² Apesar de mencionar esses dois tipos de cena, Kilmer não as explora profundamente e aparentemente outros estudos também não. É justamente isso que farei mais adiante discutindo, inclusive, a *kylix* atribuída ao pintor de Thalia e o vaso atribuído ao pintor de Nikoxenos.

sugerir que a intenção do pintor era despertar o sentimento de desaprovação para com a violência desses atos. A hídria de Kleophrades, por sua vez, retrata a cena do saque de Troia, destacando o trágico episódio do estupro de Cassandra por Ajax. Na cena, Cassandra se encontra ajoelhada sobre o joelho direito e se agarra à cintura da estátua de Atena para proteção divina. Ela se encolhe sobre o escudo da deusa, olhando para Ajax e estendendo para ele sua mão direita, cuja palma se volta para cima, em um gesto de súplica. É uma posição de grande vulnerabilidade, na qual Cassandra é representada nua, inocente e indefesa. Sua figura desperta a empatia do espectador, tornando evidente a violência iminente do ato. Kilmer argumenta que os gregos provavelmente sentiriam a mesma revolta diante dessa representação impactante. Por fim, quando retratado, o nível de violência das cenas é muito menor se comparado à brutalidade que caracteriza boa parte da pornografia atual.

A partir das fontes materiais, é possível concluir que existem evidências tanto nas pinturas cotidianas quanto nas pinturas mitológicas de que o desejo e o prazer femininos eram valorizados pelos homens atenienses. Essas evidências distanciam-se da vertente acadêmica que possui uma visão monolítica dessas relações e que enxerga a dinâmica entre os gêneros como uma hierarquia estritamente linear, na qual o papel das mulheres é resumido a uma dicotomia que as reduz ou a objetos sexuais insignificantes ou a predadoras sexuais vorazes que são ameaças para os homens. A cultura material apresenta indícios de que as relações eram mais complexas e multifacetadas. O desejo feminino está presente de múltiplas formas nos motivos eróticos e deve ser reconhecido. (Toscano 2013:1-3)

2.5 Olhar mútuo

A temática do olhar entre o casal representa um aspecto importante para a desconstrução de estereótipos ligados ao apagamento das mulheres na esfera sexual. Isso porque o contato visual é um tema recorrente nos vasos eróticos, que transmite a ideia de desejo mútuo e reciprocidade afetiva entre homens e mulheres. A partir dessa compreensão, podemos enxergar as figuras femininas para além de personagens unicamente objetificadas do ponto de vista sexual. Toscano (2013:3-4) afirma que, ainda que reciprocidade não implique necessariamente em igualdade, a importância concedida ao contato visual reforça a presença da mulher enquanto agente desejante e cujo desejo é

excitante para os homens. Há um padrão a ser observado em muitas cenas, que consiste em uma tensão sexual proporcionada pelo ato não concretizado (ou prestes a ser concretizado) e cujo erotismo é intensificado pelo olhar de desejo dos personagens. De acordo com a autora, essa característica nos afasta de uma visão unidimensional da sexualidade grega, na medida em que o erotismo da cena não se encontra na centralidade do falo ou no ato da penetração, mas sim no sentimento de antecipação e desejo mútuo dos personagens, que em geral se movem em direção um ao outro, buscando se alcançar. Notavelmente, muitas dessas representações mostram a mulher como a instigadora que avança em direção ao homem.

Figura 1 – Kylix por artista desconhecido

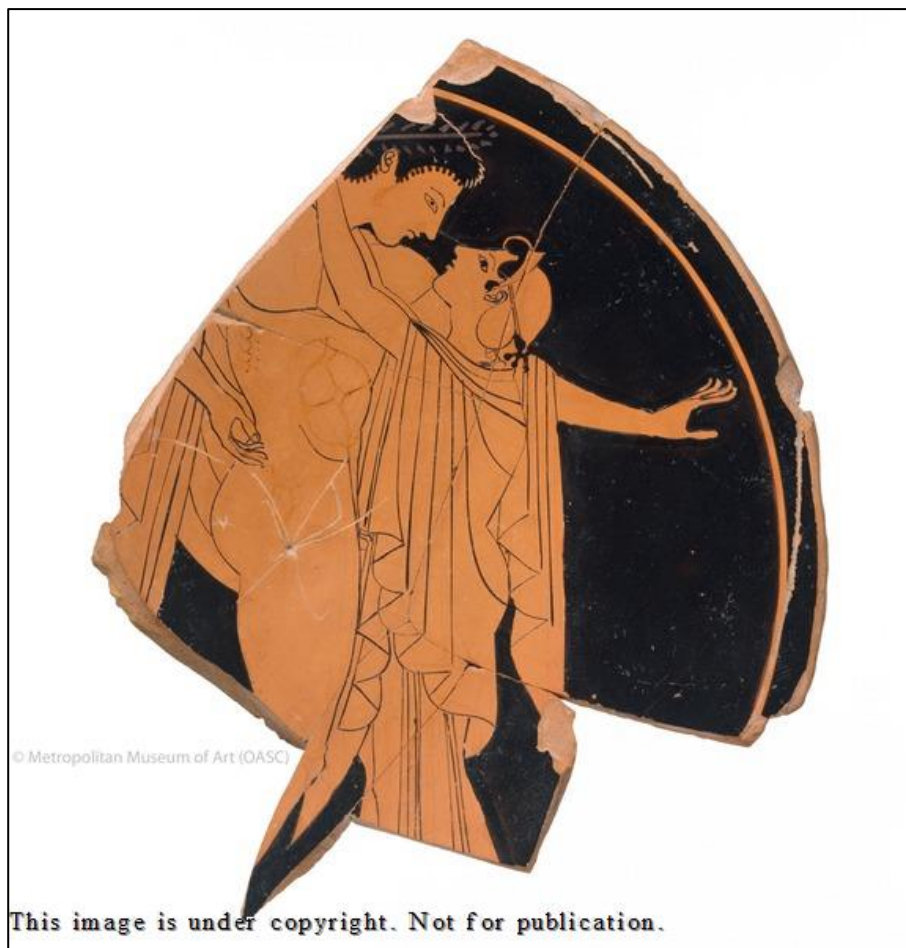


Fonte: *Beazley Archive Pottery Database: 44982. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 80.AE.322.*

A figura 1 corresponde à decoração de uma *kylix* datada entre 525 e 475 a.C. A proveniência e o artista da pintura permanecem desconhecidos. Na cena, uma mulher nua

está reclinada sobre seu parceiro, com as costas voltadas para ele. Seu braço direito ergue-se na direção da cabeça do homem, que a envolve em um abraço carinhoso. Com a mão direita, o parceiro afaga os cabelos dela, enquanto a mão esquerda toca gentilmente o seu seio. A mulher inclina a cabeça para trás, encontrando o olhar do homem, o que aproxima seus rostos. A cena é repleta de afeto e o contato visual intenso entre o casal é notável.

Figura 2 – Fragmento de *kylix* por Pintor do Beijo



Fonte: *Beazley Archive Pottery Database*: 201625. New York (NY), Metropolitan Museum: 07.286.50.

A figura 2 pertence ao fragmento de uma *kylix* atribuída ao Pintor do Beijo, datada entre 525 e 475 a.C. Proveniente de Arezzo na Itália, o fragmento exibe um par composto por um homem e uma jovem. A jovem envolve o pescoço do parceiro com ambos os braços, aproximando-se do rosto dele. Ela parece ser o agente mais ativo da cena e o contato visual é uma característica marcante. Em ambas as representações, o

olhar desempenha um papel crucial em transmitir um senso de erotismo, revelando não apenas o desejo feminino, mas também a ânsia masculina pelo mesmo.

2.6 Eos perseguindo jovens

A perseguição de jovens mortais por deusas é muito reproduzida na cultura material e representa um aspecto importante para pensarmos sobre a sexualidade feminina e como ela era percebida no meio social. De acordo com Toscano (2013:2-3, 10-11, 18-20, 22-23, 27-29, 33-34), histórias de deusas como Eos e Afrodite refletem a complexidade do desejo feminino e são simultaneamente sedutoras e ameaçadoras, pois desafiam a hierarquia entre homens e mulheres e deuses e mortais, criando um espaço subversivo no qual é possível alimentar fantasias sexuais que não se centram na dominação masculina. Na perspectiva tradicional, essas deusas são vistas como vorazes e ameaçadoras, indesejáveis para os homens na medida em que demonstram os perigos da dominação feminina e do desejo sexual das mulheres. Entretanto, as evidências materiais mostram que o poder das deusas não despertava apenas o medo dos homens, pelo contrário: elas são também convidativas, de forma que há nessa dinâmica um elemento de atração pelo poder feminino. É possível identificar nas representações de perseguição indícios de atração mútua, seja na composição geral da cena (como, por exemplo, na igualdade de tamanho entre os personagens, que se afasta da ideia de dominação), seja em toques, gestos e olhares compartilhados pelos personagens e que enfatizam o erotismo da interação.

Figura 3 – Ânfora por Pintor de Titono



Fonte: *Beazley Archive Pottery Database*: 203171. Naples, Museo Archeologico Nazionale: 03.816.

A figura 3 corresponde a uma ânfora datada do período entre 500 e 450 a.C., de proveniência italiana, especificamente de Suessula, e atribuída ao artista conhecido como pintor de Titono (devido ao personagem que ele retratava). A cena apresenta Eos indo em direção a Titono. Com sua mão direita, ela segura a mão do rapaz, que se aproxima sugestivamente de sua genitália, e com a esquerda, ela toca seu ombro. Apesar de estar indo na direção oposta a Eos, a cabeça do jovem está voltada para ela e os dois mantêm contato visual. Na parte inferior do vaso, o pé direito de Titono se aproxima do pé esquerdo da deusa, criando entre eles um espaço vazio que, como Toscano (2013:7, 20) observa em outras cenas, convida o espectador à penetração da imagem, criando uma tensão sexual entre espectador e vaso e estabelecendo um ato de intercuro visual que é comum em representações eróticas.

Figura 4 – Pélica por Pintor de Sabouroff



Fonte: *Beazley Archive Pottery Database: 275664. Stockholm, National Museum: 25.*

A figura 4, por sua vez, corresponde a uma pélica datada do período entre 475 e 425 a.C., sem registro de proveniência e atribuída ao pintor de Sabouroff. A cena apresenta Eos se aproximando novamente de Titono. Os braços da deusa estão erguidos buscando alcançá-lo, sua mão esquerda tocando o antebraço direito do rapaz. Ambos têm a mesma estatura e a cabeça de Titono está voltada para Eos, de forma que os dois mantêm contato visual. A palma da mão direita do jovem está voltada para cima, como que em um convite. Os pés de Eos e Titono se aproximam, criando também um espaço convidativo entre ambos que ressalta a tensão sexual da cena. As figuras descritas não parecem retratar perseguições vorazes e unilaterais que despertam apenas medo nos rapazes, pelo contrário: os elementos presentes em ambas as imagens transmitem uma impressão de equilíbrio, se aproximando mais de um jogo de sedução e atração mútua no qual há uma recíproca de interesse por parte dos objetos desejados.

2.7 Mulheres por cima

O desejo e o engajamento de mulheres no ato sexual podem ser observados em diversas imagens a partir de elementos iconográficos mais sutis, como olhares e gestos, mas também a partir de cenas nas quais as mulheres assumem posições explicitamente dominantes. De acordo com Toscano (2013:10, 14), as cenas que retratam figuras

femininas em posições de dominação e por cima de seus parceiros são um indicativo de que os homens se sentiam atraídos por essa atitude e não necessariamente ameaçados por elas. O contato visual e os gestos recíprocos presentes em muitas dessas representações podem ser vistos como sinais de afetividade e satisfação por parte das figuras masculinas, revelando, assim, uma perspectiva mais positiva da sexualidade feminina.

Figura 5 – *Kylix* por Pintor de Thalia



Fonte: *Beazley Archive Pottery Database*: 200964. Berlin, Antikensammlung: 3251.

A figura 5 corresponde ao interior de uma *kylix* de proveniência italiana, especificamente da Etrúria, datada do período entre 525 e 475 a.C. e atribuída ao pintor de Thalia. Esta *kylix* é definida por Kilmer (1993:53, 122, 157) como uma das mais complexas às quais temos acesso e faz duas aparições neste trabalho, correspondendo também ao exemplo de sexo oral em mulheres a ser apresentado mais para frente (ver figura 9). A cena interior é composta por quatro personagens: um homem e uma mulher, que se encontram nas partes inferior e superior da pintura, e um casal no centro, que corresponde ao objeto central da nossa análise. A mulher central está parcialmente deitada sobre seu lado esquerdo. Seu parceiro está também deitado de braços sobre ela, que o

envolve com a perna direita. Embora o ângulo do casal pareça complexo, Kilmer afirma que há uma clara intenção de penetração, que é dificultada pelo fato de o pênis do homem não estar suficientemente ereto. Com o braço direito erguido, a mulher segura uma sandália, possivelmente na intenção de excitá-lo. Esta *kylix* apresenta uma inversão de papéis e seria um raro exemplo de sadismo que parte da mulher como forma de estímulo sexual masculino.

Figura 6 – *Kylix* por Pintor de Dokimasia

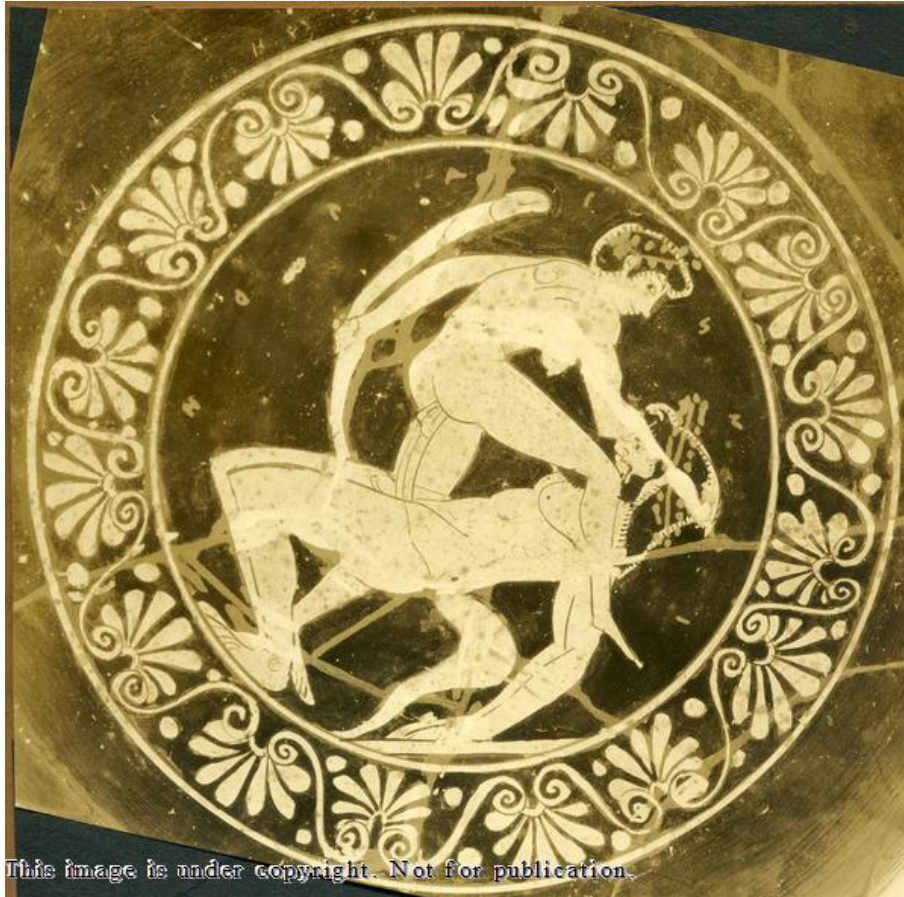


Fonte: *Beazley Archive Pottery Database*: 204492. London, British Museum: E818.

A figura 6 corresponde ao interior de uma *kylix* de proveniência etrusca, datada do período entre 500 e 450 a.C. e atribuída ao pintor de Dokimasia. Na cena, um homem aparece ajoelhado e recostado sobre uma almofada. Uma mulher de costas, erguida acima dele, inclina o torso para frente e se agacha sobre o seu pênis ereto, suas mãos se apoiando sobre o abdômen do homem. De acordo com Kilmer (1993:42) essa é uma cena que requer participação ativa de ambos os parceiros e, embora consista em uma penetração por trás,

não aparenta nenhum sinal de passividade da mulher, que parece ser a figura dominante do ato.

Figura 7 – *Kylix* pelo círculo do Pintor de Nikosthenes



Fonte: *Beazley Archive Pottery Database*: 201129. Boston (MA), Museum of Fine Arts: 08.30A.

A figura 7 se encontra também em uma *kylix* de proveniência etrusca, datada do período entre 525 e 475 a.C. e atribuída ao círculo de artistas ligado ao pintor de Nikosthenes. Esta é a única representação de um sátiro neste trabalho e é necessário mencionar as reservas explicitadas por Kilmer (1993:4, 98) no que concerne à representação de sátiros e ménades. De acordo com o autor, os sátiros em geral são representados em situações extremas e muitas vezes fantasiosas, que não serviriam para reconstruirmos o comportamento sexual dos gregos a partir de um ponto de vista prático e objetivo. No entanto, o intuito desta pesquisa não é reconstruir a prática sexual dos gregos tal qual era na realidade, mas investigar as formas como as representações

artísticas se relacionavam com as fantasias e preferências sexuais, entendendo a cultura visual como uma forma de canalizar desejos que não necessariamente correspondiam à realidade cotidiana. Nesse sentido, a representação de sátiros nos permite vislumbrar parte das fantasias sexuais ainda mais despidas de pudor, sendo valiosa para os objetivos da nossa pesquisa. Na imagem, o sátiro se encontra sentado e sua amante sobe em seu colo, sentando-se sobre seu pênis. Em sua mão, ela segura um olisbos, mas parece rejeitá-lo por preferir o pênis do parceiro. A ménade é retratada como a figura dominante do ato sexual.

Capítulo 3. Estudo de caso: Sexo oral em mulheres

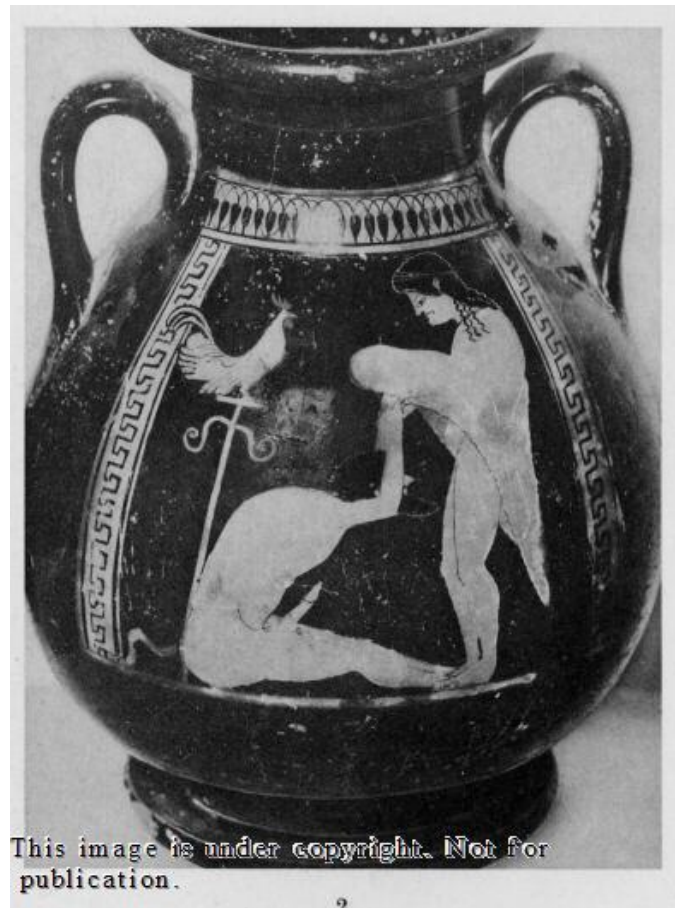
A interpretação das imagens presentes neste capítulo representa a contribuição central desta pesquisa. Devo mencionar que essas figuras já foram analisadas por alguns autores referenciados neste estudo, de forma que iniciarei este capítulo trazendo algumas das observações já feitas sobre as cenas em questão. Em seguida, farei a análise iconográfica das figuras, ressaltando os elementos que considero relevantes para a identificação da importância concedida ao prazer feminino. Por fim, finalizarei o capítulo trazendo argumentos que justificam uma interpretação mais positiva não somente dessas imagens, mas de representações da sexualidade feminina como um todo.

Ao se referir à péllica atribuída ao pintor de Nikoxenos (figura 8) na conferência do *Archeological Institute of America*, Sutton Jr (1979) afirma que, ainda que a cena represente o ato de preparação para o sexo oral, a expressão da mulher parece ser de descontentamento, não sendo essa uma atividade prazerosa para ela. Kilmer (1993:71) responde a esse comentário, afirmando ser mais provável que o descontentamento (se é que ele existe) esteja relacionado ao fato de a mulher querer mais atitude por parte do homem.

Kurke (1997: 133-134) apresenta o mesmo ceticismo ao tratar sobre a *kylix* atribuída ao pintor de Thalia (figura 9). A autora expressa suas dúvidas quanto à possibilidade de essa cena representar o ato de sexo oral e afirma que, em caso positivo, essa seria a única representação desse gesto voltado para a mulher em toda a arte grega. Kurke afirma que a conotação degradante associada à prática de sexo oral na sociedade ateniense explica a existência de muitas cenas de mulheres praticando felação e a quase inexistência de cenas de sexo oral realizado em figuras femininas. A autora enxerga essa

imagem como uma subversão das relações hierárquicas presentes na cultura visual e levanta dúvidas sobre quem de fato está concedendo ou recebendo prazer na interação.

Figura 8 – Pélica de família do Pintor de Nikoxenos



Fonte: *Beazley Archive Pottery Database*: 202076. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese: RC2989.

A figura 8 se encontra no lado B de uma pélica de proveniência etrusca, datada do período entre 525 e 475 a.C. e atribuída a um artista próximo ao pintor de Nikoxenos. Enquanto o lado A da cerâmica mostra o casal entretido com o ato do intercuro sexual, o lado B apresenta uma cena composta por uma mulher de pé e um homem nu que se encontra sentado no chão, logo abaixo dela. As pernas do homem estão estendidas, seu pênis está ereto e ele usa as mãos para erguer o vestido da parceira, expondo sua genitália. A mulher, que também levanta o próprio vestido, olha para o parceiro enquanto ele se inclina, aproximando a face de sua vulva. A cena parece representar a iminência do ato de sexo oral.

Figura 9 – *Kylix* por Pintor de Thalia



Fonte: *Beazley Archive Pottery Database*: 200964. Berlin, Antikensammlung: 3251.

A figura 9 corresponde a uma *kylix* de proveniência etrusca, atribuída ao pintor de Thalia e datada do período entre 525 e 545 a.C. A *kylix* em questão apresenta uma cena de orgia com muitos personagens, mas nos focaremos no casal representado acima. Uma mulher nua aparenta estar dançando e sua perna direita se encontra erguida. Abaixo dela, um homem também nu se encontra parcialmente deitado no chão, com o tronco e a cabeça erguidos, sua boca em direção à genitália da parceira. Sua mão direita parece segurar a coxa levantada da mulher. Tudo na cena indica que o homem está realizando ou prestes a realizar sexo oral em sua amante.

Essas duas cenas são marcantes pois representam exemplos de interações eróticas que se voltam exclusivamente para o prazer feminino ou para o prazer dos homens em satisfazer suas parceiras. Na construção teórica apresentada até então, elas são o exemplo mais extremo do enfoque dado à sexualidade feminina e considero que, por isso, merecem nossa atenção. A contribuição deste trabalho parte de uma crítica à abordagem interpretativa conferida a essas imagens. Ao longo deste estudo, pretendi evidenciar a problemática ligada a uma tradição que tende a rotular automaticamente quaisquer cenas de prazer feminino como exceções isoladas ou desqualificá-las como cenas de prazer, ainda que os argumentos sejam baseados em evidências que parecem

muitas vezes arbitrárias. Essa marginalização parece impedir o avanço de discussões sobre o tema, o que é evidenciado pela escassez de trabalhos nessa área.

Ainda que o prazer das mulheres seja de fato um objeto complexo de análise, o fato de que os vasos apresentam tantas variações de cenas voltadas para o toque e para o olhar femininos a partir de um lugar de desejo mútuo demonstra que, na visão dos fabricantes desses vasos, as mulheres não só eram sujeitos desejados, como também desejanter. É possível perceber, dessa forma, como a participação feminina e a reciprocidade do desejo eram valorizados na arte erótica ateniense. Essa reflexão nos permite vislumbrar um quadro mais positivo das representações das relações heterossexuais. O problema é que os estudos acadêmicos por muito tempo enfatizaram as representações negativas da sexualidade feminina, ainda que os exemplos positivos presentes na cultura material fossem mais numerosos.

Embora a representação do papel sexual das mulheres seja ambígua (ora aparecem como agentes ativos, ora como passivos), o fato é que o desejo feminino está presente nas cenas que permeavam o cotidiano das pessoas, o que é particularmente significativo, de acordo com Toscano, em um ambiente tido como homosocial e tão marcadamente controlado pelas expectativas masculinas. A existência e a circulação desses vasos nos permitem pensar que o prazer e o controle feminino poderiam ser prazerosos para os homens e não estritamente ligados ao estereótipo de mulher sexualmente insaciável e ameaçadora. (Toscano 2013:3-5, 12, 14, 17).

Conclusão

No primeiro capítulo, fiz uma contextualização do *corpus* documental e discuti a abordagem metodológica utilizada no trabalho. Inicialmente, abordei o lugar que os vasos ocupavam na sociedade ateniense e sua nomenclatura e utilização, entendendo-os como elementos que faziam parte da cultura visual popular e que estavam intimamente integrados ao cotidiano das pessoas. Discuti também o ofício da olaria, abordando os debates em torno da participação feminina nessa área e as características da técnica de figuras vermelhas. Em seguida, explorei brevemente a importância de pensarmos a materialidade das fontes para a compreensão de seus significados. Por fim, concentrei-me na importância e no funcionamento do *Beazley Archive Pottery Database* para a construção do banco de imagens utilizado neste trabalho, discutindo também a

organização do *corpus* documental e os desafios metodológicos enfrentados durante a pesquisa.

O segundo capítulo foi dedicado à revisão da literatura sobre o tema. Iniciei essa exposição a partir da interpretação de perspectivas tradicionais que posicionam as mulheres em um lugar de invisibilidade e submissão e que, partindo de uma tradição literária, tendem a categorizá-las em papéis rigidamente preestabelecidos e desconsiderar as manifestações de prazer feminino na cultura material. Em seguida, abordei a importância da valorização de evidências materiais para romper com crenças preestabelecidas e adquirir uma compreensão mais completa da sexualidade feminina. A partir dessa perspectiva, expus brevemente os debates relacionados ao papel exercido pelas mulheres no contexto dos simpósios. Finalmente, me dediquei a exposição de perspectivas que buscam valorizar o prazer feminino nas representações imagéticas, analisando as interpretações de Kilmer (1993) e Toscano (2013) acerca de temas como a recíproca do olhar entre o casal, a perseguição da deusa Eos por jovens mortais e as cenas de mulheres no controle das relações sexuais.

No terceiro e último capítulo, me dediquei à análise de duas cenas que, na minha perspectiva, sintetizam os argumentos anteriores e destacam a valorização do prazer feminino, na medida em que o enfoque das representações está nas mulheres que recebem prazer dos parceiros em questão. Em primeiro lugar, abordei argumentos que partem de uma perspectiva de desqualificação dessas cenas, exemplificando a problemática da linha tradicional que tende a invalidar manifestações de prazer feminino. Em seguida, parti para a análise das imagens, buscando identificar os elementos indicativos da satisfação das mulheres. Contrastando essas diferenças interpretativas, procurei demonstrar como ideias pré-concebidas de invisibilização e vitimização da mulher podem influenciar a forma como interpretamos evidências materiais e mesmo prejudicar o aprofundamento de estudos sobre o tema da sexualidade feminina. Por fim, fiz questão de reiterar o fato de que a cultura material é repleta de exemplos de agência sexual das mulheres, reciprocidade afetiva e desejo feminino.

A partir da pesquisa realizada no presente trabalho, cheguei à conclusão de que a análise objetiva da cultura material rompe com muitas expectativas consolidadas a respeito da sexualidade feminina na Antiguidade ateniense, revelando um cenário mais positivo do que o reproduzido pela vertente acadêmica tradicional. As cerâmicas nos mostram um universo no qual as relações heterossexuais são consideravelmente mais afetivas para com as mulheres do que degradantes. Torna-se evidente que o desejo

feminino é frequentemente retratado e que existe uma variedade de cenas nas quais a mulher cumpre o papel de agente mais ativo nas relações sexuais.

O intuito deste trabalho não é minimizar a objetificação e as experiências de violência sexual enfrentadas pelas mulheres atenienses, que devem ser reconhecidas. O problema é que a percepção acadêmica acerca da sexualidade feminina esteve por muito tempo restrita a uma perspectiva cristalizada de silenciamento, violência e sofrimento. A contribuição do presente trabalho é refletir mais profundamente sobre cenas de interações heterossexuais nas quais o enfoque recai exclusivamente sobre o prazer feminino. Para tanto, me utilizei da análise de cenas de sexo oral destinado à mulher, onde a figura masculina representada dedica-se à satisfação da parceira. Com base na estrutura teórica abordada anteriormente, espero que esta pesquisa possa fortalecer ainda mais a percepção de que, ao menos nas representações visuais, o prazer e o desejo femininos eram valorizados pelos homens.

Bibliografia

Fontes

Beazley Archive Pottery Database. Disponível em: <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>. Acesso: Novembro de 2022 a março de 2023.

Bibliografia crítica

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Torrieri Guimarães. 6. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ASSOCIATION AP. *APA dictionary of psychology*. Washington: American Psychological Association, 2015.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BOARDMAN, John. *The History of Greek Vases: potters, painters and pictures*. London: Thames and Hudson, 2001.

BRASIL, Eric; NASCIMENTO, Leonardo Fernandes. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 69, p. 196-219, 2020.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

- COOK, Robert Manuel. *Greek painted pottery*. 3. ed. London/New York: Routledge, 1997.
- DE ANDRADE-SILVAI, Maria do Carmo. Olhares sobre o desejo sexual. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, v. 18, n. 1, p. 133-150, 2007.
- DELMONDES, Gleyce Kelly Freire. *Mulheres artesãs nas oficinas ceramistas áticas*. Trabalho de Conclusão do Curso de História. Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.
- DOS SANTOS, Ana Lúcia. Uma leitura Foucaultiana da relação conjugal dos antigos. *Revista Ideação*, edição especial, p. 449-473, 2018.
- DOVER, Kenneth J. *Greek Homosexuality*. London: Duckworth, 1978.
- ESPIG, Márcia Janete. O conceito de imaginário: Reflexões acerca de sua utilização pela história. *TEXTURA-Revista de Educação e Letras*, Canoas, v. 5, n. 9, p. 49-56, 2003.
- FANTHAM, Elaine *et al.* *Women in the Classical World: Image and Text*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.
- FRANCISCO, Gilberto da Silva; SARIAN, Haiganuch; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Retomando a arqueologia da imagem: Entre iconografia clássica e cultura material. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 40, n. 84, p. 141-165, 2020.
- KILMER, Martin F. *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*. London: Duckworth, 1993.
- KURKE, Leslie. Inventing the *hetaira*: Sex, politics, and discursive conflict in archaic Greece. *Classical Antiquity*, v. 16, n. 1, p. 106-150, 1997.
- NOBLE, Joseph Veach. *The Techniques of Painted Attic Pottery*. London: Faber & Faber, 1965.
- REGIS, Maria Fernanda Brunieri. *Mulheres nos sympósia: Representações femininas nas cenas de banquete nos vasos áticos (séculos VI ao IV a.C.)*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo, Suplemento 9, p. 13-115, 2009.
- SEGER, Daiane Dockhorn; DIAS, Carolina Kesser Barcellos. A representação feminina nos vasos cerâmicos áticos: O discurso iconográfico como método para novas reflexões. *Cadernos do LEPAARQ. Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio*, v. XIV, n. 27, p. 133-156, 2017.
- SKINNER, Marilyn B. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. 1st edition 2005. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- SUTTON JR., Robert F. Pornography and persuasion on Attic pottery. In: A. Richlin (ed.) *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York: Oxford University Press, p. 3-35, 1992.
- TOSCANO, Margaret M. The eyes have it: Female desire on Attic Greek vases. *Arethusa*, v. 46, n. 1, p. 1-40, 2013.
- VENIT, Marjorie Susan. The Caputi Hydria and working women in classical Athens. *The Classical World*, v. 81, n. 4, p. 265-272, 1988.

Declaração de autenticidade

Eu, Lis Azambuja Chayb, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado “Explorando a sexualidade feminina nas cerâmicas áticas: Em busca de representações de prazer nas figuras vermelhas” foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho é inédito e que nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico, nem foi publicado integralmente em qualquer idioma ou formato.

Brasília, 22 de novembro de 2023.

Lis Azambuja Chayb