

**SAFO, CONTEÚDO ADULTO:** homoerotismo feminino/voyeurismo masculino.

Cristiane Demarchi

Mestranda em Educação (UNICAMP)<sup>1</sup>

[anedemarchi@yahoo.com.br](mailto:anedemarchi@yahoo.com.br)



**Resumo:** Safo, cuja obra sobreviveu sob a forma de fragmentos, teve seu *floruit* no início do século VI a.C.. Embora não houvesse, na Antiguidade Clássica, um conceito que correspondesse ao de “sexualidade”; conquanto existissem protocolos discursivos para dizer a pederastia, não havia definição para o homoerotismo feminino. Sendo assim, Safo é colhida numa trama de “excessos”, tornada clara nos epítetos que recebe na Antiguidade: máscula, tríbade, cortesã. No século XIX, a biografia de Safo é reintroduzida na cultura por intermédio da tradução de Ovídio. É a partir desse período que o artigo se volta, propondo a leitura das imagens pictóricas

de Safo sob o pano de fundo do erotismo, sugerindo que essa iconografia se associa a clichês e a uma concepção do feminino produzida pelo (e para) o olhar masculino. A conquista da memória de Safo em imagens intencionalmente produzidas para o prazer masculino goza, ao mesmo tempo, de um campo de possibilidades discursivas doadas pela tradição.

**Palavras-chave:** Safo. Voyeurismo. Homoerotismo. Lesbianismo.

**Abstract:** Sappho, whose work survived under the form of fragments, had your *floruit* at the beginning of sixth century B.C.. Although it did not have, in Classical Antiquity, a concept which corresponded to the one of “sexuality”; though existed protocols discursive to tell the pederasty, there was no definition for the female homoeroticism. Thus, Sappho is harvested in one plot of “excesses”, made clear in epithets it received in Antiquity: mascula, tribad, courtesan. In the nineteenth-century, the biography of Sappho is reintroduced into the culture for intermediary of the translation of Ovid. It is from this period that the article returns, proposing the reading of pictorial images of Sappho under the background of eroticism, suggesting that this iconography is associated the clichés and a conception of female produced by (and for) the male gaze. The conquest of the memory of Sappho in images produced intentionally for male pleasure enjoys, at the same time, of one field of discursive possibilities donated by tradition.

**Keywords:** Sappho. Voyeurism. Homoeroticism. Lesbianism.

---

Artigo recebido em 30/3/2010 e aprovado em 31/5/2010.

<sup>1</sup> Projeto de pesquisa “Imagens de Safo: representações de Safo em imagens pictóricas na França do século XIX”, sob orientação do Prof. Joaquim Brasil Fontes. Projeto financiado pela FAPESP.

A poeta Σαπφώ, Psappho, Psappha, Safo, nascida na Ilha de Lesbos, teve seu *floruit* no início do século VI a.C, era membro da aristocracia dessa ilha grega e representante feminina da lírica<sup>2</sup>. De lá para cá, 2500 anos separam este século da vida e da obra de Safo. Um léxico bizantino do século X, o Suda<sup>3</sup>, uma compilação que lembra uma enciclopédia moderna, tem duas entradas para o nome desta poeta:

**SAPPHO**, filha de Símon, ou, segundo outros, de Eyménos, ou de Eerígios, ou de Ekrítos, ou de Sémos, ou de Kâmon, ou de Etárkhos, ou de Skamandronýmos; sua mãe foi Kleís. Nasceu em Mitylene de Lesbos; poeta lírica, floresceu na 42<sup>a</sup> Olimpíada, época em que viveram também Alkaïos, Stesíkhos e Pittakós. Teve três irmãos: Láríkhos, Kháraxos e Eyrýgios. Desposou Kérkylos, homem muito rico, vindo de Ándros, e teve com ele uma filha, de nome Kleís. Teve três companheiras ou amigas: Áthhis, Telessíppa, Mégara, e adquiriu mau nome por sua amizade impura com elas. Suas discípulas foram Anagóra de Mileto, Gonghýla de Kólophon, Eyneka de Salamina. Escreveu nove livros de poesia lírica e inventou o plectro. Escreveu, também, epigramas, elegias, iambos e monodias.<sup>4</sup>

**SAPPHO**, de Mytilene, em Lesbos. Tocadora de lira. Foi ela que, por amor do mitileno Pháon, atirou-se do rochedo de Lêucade. Segundo alguns, teria também composto poesias líricas. (SUDA 107 e 108 apud FONTES, 1991, P. 101)

Uma Safo poeta, casada com Kérkylos, mãe de Kleís, poeta e amante de meninas. Uma outra Safo, tocadora de lira e amante de Pháon. Cindida, duas “Safos”. Nos séculos seguintes, cada tradutor ou poeta que a citava oferecia uma justificativa, ora para endossar a existência de duas Safos, ora para condensar os relatos existentes e reunir sobre uma única personagem, chegando a compor uma sequência temporal para todas as informações existentes, muitas vezes conflitantes, narrando todos esses relatos<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Lírica é o termo mais utilizado do período helenístico (323 a 30 a.C) até nossos dias, cunhado pelos filólogos alexandrinos. Na Grécia Arcaica e Clássica, no entanto, era mais conhecido o termo mélica já que, para os gregos, os versos que eram cantados e compostos de tamanhos variados eram chamados de “*melikê*” e o poeta ou fazedor de canções era um “*melikós*”. Cf Faria, Giuliana Ragusa, 2008, p. 14.

<sup>3</sup> Ou “*Suidas*”, um manuscrito compilado por eruditos alexandrinos, contendo mais de 30.000 verbetes. Mesmo sem poder confiar na autenticidade de suas informações, é um precioso instrumento dos pesquisadores e também uma fonte de pesquisa sobre como se organizava o conhecimento do passado e a preocupação com as fontes de informação. Joaquim Brasil Fontes nota que essa compilação, de acordo com os estudiosos, parece ter sido feita sem muito cuidado e crítica de suas fontes (1991, nota 11, p.502). Vale lembrar que, no caso de Safo, os eruditos estavam temporalmente afastados em mais de 1500 anos da época em que Safo viveu. De acordo com Bowder (1988, p. 309) essa “enciclopédia” foi compilada em Constantinopla no ano 980 d.C.

<sup>4</sup> O nome do irmão, Cáraxos, e do pai, Scamandrónimos, é confirmado nas Histórias de Heródoto (II, 135) e se relacionam à poeta Safo.

<sup>5</sup> Como a representou em poesia Ovídio, poeta romano do século I a.C.. Apontado por Glenn Most IN: Greene, 1996, p. 13. Esta autora identifica três estratégias utilizadas para representar Safo como heterossexual: a duplicação, a narrativização e a condensação. A duplicação seria a do Suda, ou seja, abarcar as tradições e fazer divisão de características em “duas” Safo. A narrativização colocaria em ordem cronológica as tradições

O maravilhoso que acompanha Safo está intrinsecamente relacionado à recepção de seus textos, fragmentárias visões perpassadas pelos discursos dos escoliastas e tradutores, construção da biografia pelos séculos posteriores. Glenn Most, em *Reflecting Sappho* (GREEN, 1996, p. 13), afirma: “(...) *Sappho's reception have been more bizarre than perhaps any other classical author's in the striking disparity between the exiguous remains of her actual poetic works and the widespread reputation of her person in the general culture public [...]*”

A impossibilidade de definir Safo foi fundamental no recorte para esta leitura, cuja representação – ou representações – em imagens pictóricas pode auxiliar na compreensão de como essas tradições se apresentam ao espectador. Afinal, ver ou ensinar é um processo carregado das representações que uma sociedade tem de si e do passado, este último carregado de dispositivos de poder, métodos de controle frente à necessidade de se lembrar dos grupos, construção de uma memória que nada tem de positiva na verdade que pretende sustentar.

Quando o historiador – ou um crítico de arte, um jornalista, um colecionador, um marchand – intenta trabalhar com imagem, ele recria a obra em outra modalidade de recepção (Paz, 1976). Esse novo discurso, de acordo com Deleuze (1992), deve destruir a vontade de unidade da obra – que garante seu poder discursivo – e intensificar as leituras que emanam da própria imagem. A rede que estabelece com a forma e o espectador e o diálogo “*inter-imagético*”<sup>6</sup> não pode ser desconsiderado nesta leitura.

Uma imagem não explica sua constituição e tem o poder de afirmar<sup>7</sup> o que figura. As representações em imagens pictóricas de Safo podem conduzir a uma leitura mais provocativa da construção dessa personagem histórica. Essa “realidade” que a imagem tende a provocar evita os constrangimentos e os “se” ou “talvez” que se delineiam nos textos escritos sobre a poeta, principalmente no discurso dos tradutores de sua obra. Esse jogo que se estabelece entre a afirmatividade de sua imagem e a crença que essa mesma imagem não é Safo, ou seja, não é o que representa, sustenta um espaço para construção de espectadores-leitores (e espectadoras-

---

existentes, como Ovídio na Carta XV. A condensação, por sua vez, consistiria em misturar as tradições existentes, todas como procedentes mesmo que conflitantes.

<sup>6</sup> Lembrando Mattelart que fala do diálogo entre as imagens além de sua relação com essa impressão de realidade num mundo concebido e produzido tecnicamente. Cf. Almeida Junior, 1997, p. 73 e 74. Também é importante citar as contribuições de Kristeva em intertextualidade. É ela quem retoma Bakhtin e diz que foi ele o primeiro a introduzir a noção de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e a transformação de um outro texto. Cf. Prata, P. Apontamentos de aula, 2008. Por outro lado não se pode pretender costurar todas as redes e os rizomas que as obras tecem entre elas. Cf. Bonne, 1991 apud Pereira, 2004, p. 3.

<sup>7</sup> Francis Wolf, no artigo *O Poder das Imagens* afirma que a força da imagem está nesta característica, de conhecer apenas um tipo de declaração, a afirmação, e um só modo gramatical, o indicativo. Cf. Novaes, 2005, p. 27.

leitoras) no momento de sua apresentação, do seu dar a ver, do seu consumir.

### **Sobre o campo discursivo dos “excessos” de Safo.**

Safo, uma poeta lírica. O simbólico nesse reconhecimento se dá pela presença da lira na composição pictórica. Essa é a tradição mais conhecida, de maior confiabilidade, já que sua obra a endossa. Imediatamente, a memória resgata a poeta de Heródoto, principalmente, a musa de Platão (Antologia Palatina IX, 506 IN: FONTES, 1991, p. 115): “*Dizem que são nove, as Musas. Como se enganam! Pois contem bem: com Safo de Lesbos, dez Musas*”.

O período helenístico, com as mudanças ocorridas no território grego e, principalmente, na pólis ateniense após o domínio dos macedônios, modificou os interesses dos gregos sobre seu próprio passado. A comédia ganha força considerável, enquanto a tragédia, que traduzia o ideal de coletividade do *polites*, homem da pólis ou cidadão, perde espaço. Esses comediantes utilizaram Safo, como também outros personagens históricos ou mitológicos, para produzir divertimento. De acordo com Glenn Most (GREEN, 1996, p. 14), ela ganha um marido, que aparece em um dos verbetes do Suda, um homem chamado *Kérkylas* (rabo) da ilha de *Ándros* (homem) e inúmeros amantes.

Em Maximus de Tiro, professor de retórica do século II d.C, uma outra imagem alavanca, na tentativa de relacionar a vida da poeta e suas poesias A nova representação faz de Safo a amante do belo, “*captivated by all things beautiful*”, e do conhecimento. Uma “Sócrates”, que busca a beleza das almas e de um conhecimento das essências nas – e para as – suas meninas, as discípulas relatadas no Suda, mulheres que teriam vindo de várias regiões da Grécia e se estabelecido em Lesbos para a “escola” de Safo, um *thiasos* ou uma *hetairia*, dois modelos distintos de reuniões onde se ensinava ou onde poesias eram apresentadas; o primeiro, com um objetivo ritual; e o segundo, como reunião de amigos.

Essa imagem é tentativa de anular a outra representação, que tem forte ligação com a comédia média grega, na qual Safo é caricaturada como “tríbade”, termo usado na época para designar a mulher sexualmente masculinizada. (Máximus de Tiro. Orations, 18.9 p. 2305 Hobein IN: CAMPBELL, 1990, p. 20-21): “*For they seem to me to have practised love after their own fashion, she the love women, he (Sócrates) of a men*”. A amante de mulheres, o homoerotismo, que não se encaixa nos papéis sexuais definidos pelo homem grego, beirando o escândalo ou a

caricatura.

De acordo com Lardenois (BREMNER, 1995, p. 28) essa se tornará a Grande Questão de Safo e envolve os “excessos” sexuais da poeta grega, sua sexualidade transgressora, vistos pelos olhos de homens (e de algumas mulheres, como Louise Labé, Anne Dacier, Mme. de Scudéry, Germaine de Stael), a partir do século XVI<sup>8</sup>, olhos impregnados de representações próprias do momento onde viveram e que, ao se depararem com tais relatos na tentativa de escrever sobre a vida de Safo, relacionando-a com a obra da poeta lírica grega, produziram uma interpretação sobre seu erotismo. A obra de Safo – ou o que restou dela – não deixa terreno seguro para afirmações ou negações de tal representação.

O debate envolve qual Grande Questão? Ela perpassa a definição da personagem histórica Safo. A pergunta é simples e se resume em saber quem foi Safo. Ao mesmo tempo, na tentativa de responder a tal questão e na ineficiência dos testemunhos da época em que Safo viveu graças ao reduzido número de documentos da Grécia Arcaica, aquele que intenta – ou tentou – traduzir sua obra acaba por entrar em contato com um grande número de citações sobre a sua vida nas obras de outros autores. O problema se ancora na relação entre esses relatos posteriores e os poemas de Safo. Mas a discussão toda parece concentrar-se na ode 2<sup>9</sup>:

*Parece-me igual dos deuses  
aquele homem que, à tua frente  
sentado, tua voz deliciosa, de perto,  
escuta, inclinando o rosto*

—————  
*e teu riso luminoso que acorda desejos – ah! eu juro,  
o coração no peito estremece de pavor;  
no instante em que te vejo: dizer não posso mais  
uma só palavra;*

—————  
[...]

(FONTES, J.B., 2003, p. 21)

O triângulo concentra o desejo e o desejável. Na continuação, os sentidos aguçados da voz

<sup>8</sup> Apesar de atravessar a Idade Média e o Renascimento será somente a partir do século XVIII que essa grande questão torna-se uma tentativa de encontrar uma “verdade” sobre esses relatos.

<sup>9</sup> Isso porque, naquela época, ainda não haviam descoberto boa parte dos fragmentos, encontrados enrolados em múmias no Egito.

poética: a língua que se parte, o fogo sutil que corre debaixo da pele, os olhos não enxergam mais nada, e os ouvidos zumbem. Na próxima estrofe, um frio cobre o corpo, seguido de uma agitação, um tremor. Os compiladores ou tradutores posteriores concentram suas energias em estabelecer um significado para esse triângulo (voz poética que conta, homem, mulher amada <a nomeação já estabelece um posicionamento>) argumentando que a poesia é um relato da própria Safo. E no caso da amada, refutam tal argumento apresentando como possibilidade que ela deseja que o homem a deseje como deseja aquela mulher. Outros acreditam na possibilidade de um relato da vida de Safo, mas acreditam que ela falava de sua amada, cortejada por outro homem. Há ainda aqueles que acreditam que se trata somente de uma voz poética (feminina ou masculina) observando e desejando o que eles sentem.

Os testemunhos incluem outros relatos de “excessos”, aproximando cada vez mais a vida de Safo dos libertinos humanistas do século XVII e XVIII. Athenaeus, de acordo com a tradução de Campbell (Athen.13.598bc,599cd IN: 1990, p. 11), condena um outro escritor por tentar relacionar Safo a Anacreonte (que não teriam vivido na mesma época). Conta que Alceu fez poesia para Safo e que Dífilo, um comediógrafo, fez de outros dois homens, Arquíloco e Hipônax, amantes de Safo.

Esse relato apresenta uma poeta lírica que fala sobre o amor e que o vivencia em seu tempo com outros homens. Os comediógrafos do período helenístico produziram peças onde Safo e outros poetas gregos do período arcaico mantinham mais do que um vínculo representativo da lírica grega. Peças helenísticas – comédias – foram produzidas onde Safo e esses homens amavam.

Ovidio, poeta lírico que viveu durante o Império Romano de Augusto, século I a.C, em uma carta que Safo teria escrito, parte da obra Heróides, endossa uma relação amorosa heterossexual, de acordo com a maioria dos estudiosos, estabelecida pelo comediógrafo grego Menandro. Sua relação com um belo jovem, barqueiro de Mitilene, Faón. Na mesma carta, Safo narra seu antigo “amor” pelas meninas:

Nec me Pyrrhiades Methymniadesue puellae,  
Nec me Lesbiadum cetera turba iuuant.  
Vilis Anactorie, uilis mihi candida Cydro.  
Non oculis grata est Atthis, ut ante, meis,  
Atque aliae centum quas non sine crimine amaui”

A mim nem me agradam as jovens de Pirra ou de Metimna, nem me agrada toda a turba de Lesbos. Sem graça é Anactória, sem graça para mim é a branca Cidro; Átia não é, como antes, grata aos meus olhos, nem cem outras que, não sem crime, eu amei. (grifo meu). (SOBRINHO, 1983, p. 138, v. 15-19)

Ela amara outras mulheres, não sem crime. Assim Ovídio insere a representação da poeta amante de mulheres mais jovens. O “crime” cometido fica no passado<sup>10</sup>. No entanto, Ovídio adota uma postura ativa de Safo frente a Faón, tornando a sua carta a mais erótica e masculina de todas. É interessante como a Safo remetente tem palavras de um homem. O homem Ovídio tem a boca de Safo. Safo tem os pensamentos de Ovídio. Para convencer seu auditório, ele busca argumentos em sua diferença: ela, serva de Afrodite. Ela, que amou mulheres. Ela, mulher mais velha, experiente amante de um belo jovem, agraciado por Afrodite, relação *erasta-erômenos* hetero. Safo diferença, a guerreira do amor. Exclusividade que a faz adentrar no universo da elegia erótica romana.

Na carta ovidiana, as digressões de Safo: ela cantando para Faón – e ele gostava e a achava formosa, os beijos, o sexo<sup>11</sup>. Seguindo os argumentos utilizados por Hallet (2005, p. 03) em nenhuma epístola outra personagem faz descrições físicas de caráter sexual. Luis Pereira Sobrinho também percebe a especificidade da Carta XV. A personagem que mais se aproxima é Fedra. Os versos 45-50 podem ser citados como exemplo:

Esses também louvavas [falando dos beijos]; em todos os sentidos eu te agradava, mas sobretudo quando se faz a obra do amor. Então minha lascívia te deliciava mais do que o usual e meu movimento ininterrupto e as palavras adaptadas ao jogo e o fato de que, quando se havia derramado a volúpia de ambos, restava no corpo cansado um imenso langor.

Ou os versos 129 a 134, contando um sonho que teve com Faón:

Reconheço os beijos que tu costumavas confiar à língua, apta para dá-los, apta para

<sup>10</sup> A partir dessa informação pode-se imaginar que Safo está velha quando escreve a carta. Podia ser uma forma encontrada por Ovídio para condensar todos os relatos sobre Safo já existentes em sua época? Ou uma condenação de tal prática ao mostrar que a idade lhe permitiu conceber o erro de tal escolha (sic)? Ou de outra forma: Safo pode se apaixonar na poesia – por mulheres – por ser poeta lírica como ele, e cantar os efeitos da paixão sem que haja necessidade real desse amor? Há muitas leituras possíveis, pensando nas apropriações dos leitores futuros.

<sup>11</sup> O erotismo apontado está presente nessa descrição e, vale notar, não se parece com nenhuma digressão feita por outras personagens das Heróides.

recebê-los. Enquanto isso eu te acaricio, vou falando palavras bem semelhantes às reais e minhas palavras excitam os meus sentidos. O resto, tenho vergonha de contar, mas todas as coisas acontecem. Dá-me prazer e não me é possível ficar seca.

A cidade, Lesbos, também se envolve com o nome de Safo. A poesia é sáfica; já a prática da relação entre mulheres, em Aristófanes, no final do século V a.C., escritor de comédias do final do período clássico grego, é *lesbiazein*, ou seja “fazer como as mulheres de Lesbos” (Lardinois IN: BREMMER, 1995, p. 41). Essa relação costuma ser apresentada por tradutores ou literatos para justificar uma Safo amante de meninas e fazer da poeta a mais conhecida mulher de Lesbos que amou mulheres.

Horácio, pouco tempo antes de Ovídio, deu um epíteto a Safo em uma epístola (1,19): “*mascula Sappho*”. De acordo com Andrea Cucchiarelli (1999), o autor defende a tese de que é preciso emular a perícia formal de um outro autor de renome, mas nunca a “*res*”, o assunto. E Horácio cita como argumento de autoridade Safo e Alceu. No entanto, ao tratar de Safo, usa o epíteto “*mascula*”<sup>12</sup>. A autora lembra que *máscula* é um adjetivo que indica uma masculinidade forte, até mesmo rude (e cita vários exemplos de sua utilização em Horácio), mas ela acredita que sua utilização se refere à forma poética e não a uma particularidade de Safo e, ao fazer isso, também se posiciona.

É nessa via que Porfírio (sobre a epístola 1.19.28 de Horácio IN: CAMPBELL, 1990, p. 19) entende o epíteto de Horácio para Safo: “‘*Masculine Sappho*’, either because she is famous for her poetry, in which men more often excel, or because she is maligned as having been a *tribad*”.

As tríbades eram descritas como figuras masculinizadas que tinham órgãos sexuais maiores do que o normal e que satisfaziam suas parceiras por substituição do pênis masculino pelo seu próprio órgão gigante ou por um pênis artificial, o *olisbos*. De acordo com Hallet (2005, p. 2) a masculinização era de tal maneira intensificada, que as tríbades tinham seus próprios órgãos sexuais tornados masculinos nos textos romanos.

Todo um arcabouço textual de clássicos e referências que adentra o século XVIII e invade

---

<sup>12</sup> Neste artigo, a autora também se posiciona afirmando que, frente ao indevido uso formal do termo, impróprio para o tipo de carta que Horácio escreve, a hipótese mais aceita era a de que se tratava de um epíteto que designaria o metro sáfico e não a própria Safo. E com isso, mesmo sem considerar a discussão sobre a biografia da poeta, ela também se posiciona contra a corrente que estabelece esse epíteto como a mulher-homem, tríbade, masculinizada. Seu posicionamento fica evidente quando ela fala da interpretação mais popularmente conhecida, que seria a acima citada.

o século XIX em um acirrado debate em busca da “verdade” sobre Safo, envolve literatos e tradutores, produzindo um espaço de possibilidades discursivas e uma profusão de imagens que envolvem a construção da memória sobre Safo.

### **Safo, conteúdo adulto**

Ora tríbade, ora amante de vários homens. A leitura de Ovídio como modelo de gênero epistolar nas escolas, com ressalvas de caráter moral, contribuiu para construir uma imagem da mulher que, no passado, amou várias de suas alunas, não sem crime. Do final do século XVIII em diante, a libertina, a cortesã, usos de sua biografia. Safo, conteúdo adulto: leitura da construção desses “excessos” sobre um outro olhar, o prazer masculino.

O prazer de ver uma imagem aciona uma forma de olhar, diferente para cada cultura e em cada sujeito. Mas a utilização de tal potencial de desejo adentra o campo do erotismo e da transgressão, do impulso, do desejo de ver o proibido que há em todos e é potencializado em imagens. Essa potencialização espera um modelo de espectador, o voyeur<sup>13</sup> e transforma o personagem retratado em um exibicionista, que escancara todos os seus excessos sem querer saber quem o vê.

É dessa forma que a poeta dá título a uma capa da Revista Playboy americana de 1975: “*Safo: retratos esplêndidos de mulheres no amor*”, para o deleite do comprador, em sua maioria homens. Os dois “p” do nome de Safo em inglês, sobrepostos. Explicação do tema: *Safo ilustrada: imagens de mulheres com mulheres*. E Safo, a poeta, como sinônimo de belíssimas relações homoeróticas femininas, sob o olhar e para o prazer dos homens, *topos* da literatura erótica desde o século XVI e que envolve, no século XVIII, (CORBAIN, 2008, p. 293) uma crença de que essas relações funcionariam como despertar do apetite sexual para a experiência do prazer mais satisfatório, o da penetração heterossexual.

Há antecedentes de tal relação envolvendo Safo e a “beleza” de suas relações. Em 1924, Norman Lindsay, australiano que estudou em Londres, escreveu um livro intitulado “*Homage to Sappho*”, ilustrado com desenhos e onde o erotismo está fortemente presente e ancorado na tradução da Ode 2. Na interpretação erótica de Lindsay, Safo é *voyeur*, observa os dois amantes

---

<sup>13</sup> Freud aponta que esse impulso, esse desejo de ver o proibido, só em alguns casos se transforma em uma patologia, uma doença. Mas, na metade do século XIX, Kraft-Ebing classifica o voyeurismo como perversão, uma transgressão que carrega em si um afastamento do corpo social e aproxima o homem do animal.

na cama enquanto o verso ilustra “Parece-me igual aos deuses aquele homem [...]” (*I think that Man is Equal with a God*). As ilustrações traçam todo um pano de fundo erótico: mulheres com mulheres, casais, muitas mulheres sem a presença masculina, enfim, todo o elenco do erotismo.

Um suplemento com as diferentes práticas sexuais, de 1824, em latim, *Figuris Veneris*, de Frederick-Karl Forberg, tem uma imagem de Safo confeccionada por um grande ilustrador de arte erótica, Edouard-Henri Avril. Esse livro foi traduzido para o francês por Alcide Bonneau em 1882 e recebeu o nome de Manual de Erotologia Clássica. A tradução francesa foi impressa para 500 exemplares. Para mil olhos franceses - ou mais -, fortuitos ou incisivos, em grupo ou isolados no quarto burguês.

A divisão em capítulos obedece à seguinte ordem: *De la futution* (sexo pela vagina – um neologismo do século XIX, originado no latim fututionis - sexo), *De la Pédition* (sexo anal), *De l'Irrumation* (sexo oral), *De la Masturbation*, *Des Cunnilinges* (sexo oral para mulheres), *Des Tribades* (práticas sexuais entre mulheres), *Du coït avec les bêtes* (práticas sexuais com animais), *Des postures spintriennes* (sexo com duas, três ou mais pessoas). Hierarquia do prazer do olhar? O prazer de mulheres com mulheres, neste caso, só seria menos excitável do que humanos se relacionando com animais e a orgia, delírio de corpos, prazer dos sentidos.

Safo figura entre as imagens das tríbades que, na definição de Forberg, eram mulheres com o clítoris em dimensões muito maiores que a normal, pelo uso ou por natureza, utilizado para satisfação com outras mulheres. Essa definição de tríbade aplicada por Forberg e levada para a França por Bonneau é romana. No século XIX, se insere na classificação médica das perversões e é considerada uma ameaça à sociedade, que degenera e aproxima quem pratica de outros desvios, como o crime e a loucura (CORBAIN, 2008, p. 247). Mas a que está representada na obra de Forberg difere da que é estudada pelo novo olhar clínico sobre as relações entre mulheres, já que a maioria dos escritos científicos sustenta que ela imita o homem (CORBAIN, 2008, p. 251), uma *virago* (feminino de varão) que significa, em outras palavras, uma mulher muito forte, cujo melhor exemplo é George Sand (ou melhor, seria dizer Amandine-Aurore-Lucile-Dupin).

Safo figurada eroticamente por Forberg está na Grécia – ou em Roma, graças aos edifícios clássicos ao fundo, deitada, e segura com a mão direita uma lira adornada de rosas vermelhas, enquanto uma mulher mais jovem lhe faz sexo oral. Ao fundo da cena, figuras míticas femininas, Náiades ou sereias, repetem o quadro principal.

Essa vertente da visão, que repousa sobre o corpo e cujo espectador é *voyeur*, prazer na carne e esta, por sua vez, em imagem, a nudez que se expõe no jogo do não ser visto, entrelaçada de flores e plantas, essa carne-imagem, é prazer, amplificado com a inovação técnica da imagem fotográfica na modernidade. Dessa forma, a memória de Safo não precisa de justificativa moral sobre seus excessos. Pelo contrário, o espectador do passado quer ver o que Safo e suas “alunas” faziam em “segredo”. Além disso, “o *fascínio exercido pelas sereias de cabelos longos e ondulantes como as águas do mar*” (CORBAIN, 2008, p.212-213) relacionado não só ao encantamento, mas também ao isolamento das mulheres, prazeres na ausência do masculino, sugere os mistérios que envolvem tais mulheres. A associação da profusão de mulheres com o harém<sup>14</sup> denota a fogueira, a necessidade de prazer sexual dos povos não europeus, “excessos” presentes em relatos de viagens ao Oriente e à América, diários e cartas de homens. No caso de Safo, ao mesmo tempo, idealização prazerosa do mundo antigo, memória fundamentada na construção de um modelo científico de explicação da constituição dos povos gregos, denominado Modelo Oriental pelos historiadores. Proximidade espacial-cultural de Lesbos com o Oriente, distância temporal dos povos europeus do século XIX, encaixe perfeito para a representação de um mundo menos regrado por leis, a infância bela da humanidade, repleta de prazeres.

Essa figuração de Safo, amalgamada por clichês eróticos ligados ao prazer masculino, a afasta da lésbica vista pela ciência da época, isto é, de Safo como exemplo da primeira das mulheres a ser inscrita no quadro de uma nova patologia: a relação sexual entre mulheres, o amor lésbico.

### **Da figuração de Safo nas imagens eróticas**

O século XVIII, da aristocracia, era o século da medicina galênica<sup>15</sup> entrecruzada com a hipocrática a partir de 1750, e considerava o organismo dependente do ambiente e do comportamento daquele que o possui (FAURE IN: CORBAIN, 2008, p. 14) e a doença como “*uma inquietação interna do espaço corporal*” (DE JEAN, 2005, p. 132) detectada com base na observação. Essa observação gerou um conjunto de práticas no fim do século XVIII, uma especialização, que incluía cursos de medicina, construção de hospitais, a obrigatoriedade da

<sup>14</sup> O interesse que desperta esse orientalismo desde o início do século XIX na França e que é evidenciado na correspondência de Gustave Flaubert, por exemplo. (Cf. Corbain, p. 209, 239-243, 252)

<sup>15</sup> Que remete ao médico Galeno, nascido em Pérgamo (atual Turquia) em 129 d.C.

clínica na formação médica, especialização para o perceptor dos sinais do corpo, que devia possuir um extenso leque de conhecimento baseado em pesquisas, essas também de observação. O ganho do objeto observado pela ciência – o Homem – é também o ganho daquilo que pode ser objetivado no ser humano: o corpo, seus tecidos, sua anatomia, na busca de anomalias e na aproximação cada vez maior entre suas descobertas e as inovações no corpo social.

Essas inovações têm início com as primeiras transformações do espaço em prol da saúde, com a reconstrução de Paris, com a construção do jardim arborizado, com a definição de um espaço ininterrupto de circulação de pessoas, fruto da nova concepção de sistema sanguíneo, circular e saudável somente quando não interrompido<sup>16</sup> e vai culminar nas campanhas de higienização da população e de moralização dos costumes, com vista a educar – desde crianças – os indivíduos. Um sistema só no corpo, mas que só funciona se todo o *corpo* social estiver livre, numa terapêutica do controle da saúde social<sup>17</sup>.

Um corpo masculino, na medida em que até mesmo a mulher, na ciência da época, era somente diferença de um mesmo ser, constituído imperfeitamente: “*o útero era o escroto feminino, os ovários eram os testículos, a vulva um prepúcio e a vagina um pênis*” não desenvolvidos (LAQUEUR, 2001, p. 281)<sup>18</sup>. Os estudos de Bichat (FEND, 2005, P. 313 e 319) descrevem a pele como uma fronteira entre o interno e o externo, um véu que cobre a tessitura do corpo e que transmite informações sobre o caráter ou estado emocional de uma pessoa<sup>19</sup>. Seja a mulher considerada um “homem menos” ou um outro corpo “máquina útero”, o caráter e suas emoções podiam ser apreendidas pelas características externas, pelo olhar.

Apreensão pelo olhar científico, nomeação do que, a partir desses estudos, passa a ser considerado como inferior. Na passagem para um outro modelo, o dimorfismo sexual, a mulher

---

<sup>16</sup> Um estudo interessante sobre as relações entre corpo e cidade está no livro *Carne e Pedra*, de Richard Sennet, no capítulo *Corpos em Movimento: a revolução de Harvey*.

<sup>17</sup> Os principais estudiosos que tratam do tema são Alain Corbin e George Vigarello. Estudos que remetem ao tema, de importante pesquisa, são os de Thomas Laqueur e Peter Gay, todos citados na bibliografia. Um artigo bastante interessante sobre o corpo é o de Mechthild Fend.

<sup>18</sup> Essa representação é válida para o início do século XIX, mas graças a todas as mudanças ocorridas no campo da medicina e sua especialização na observação será suplantada por outra: a descoberta de um outro corpo, um outro gênero, o feminino que, por problemas em utilizar o próprio corpo para observação será elaborada em discurso médico tendo em vista a observação de fêmeas de animais, principalmente os domésticos. Esse outro corpo sexual ao se libertar pelo discurso médico terá que enfrentar todas as dores de tal libertação, a taxação de sua dose extra de nervosismo, de seu útero máquina e, principalmente, a perda do prazer através do clítoris, considerado totalmente desnecessário à procriação e capaz de gerar mais problemas nervosos – chegando à loucura – do que benefícios para o ato sexual.

<sup>19</sup> De acordo com Joan DeJean (2005) há, nesse mesmo período, a substituição do termo *affection* (no caso francês) mais ligado a intensidade por *sensibilité*, em sentido relacional também, na literatura e na filosofia.

torna-se um corpo diferente, de forma mais arredondada, com desejos ligados a um prazer mais mental, com patologias e papel social distinto:

Ao contrário do prazer sexual do homem, o da mulher não é preso “basicamente ao ato do coito” mas a coisas mais elevadas. Porém, o que leva a sexualidade mental da mulher a ser uma vanguarda moral da civilização? “O puro sentimento de maternidade ... a aptidão especial dada às mulheres pelo poder da maternidade ... a inteligência ampliada das mães [que] será acolhida como a precursora mais brilhante da regeneração sexual. E com a regeneração sexual virá a regeneração social. (LAQUEUR, 2001, p. 253).

Essa mulher assume um novo corpo e, com ele, um papel social vinculado a regras morais. O que, a partir desses novos estudos, passa a ser o inferior? Os que são iguais no corpo e diferentes no desejo. Eles saem de um campo circunscrito pela ordem moral, a libertinagem, e ganham o campo da patologia clínica. Seres que podem degenerar o corpo social ou levar um indivíduo à loucura. A partir da metade do século XIX, recebem nomenclatura. No caso feminino, primeiro a relação: amor lésbico, lesbianismo e, a partir de 1870, o ser e seu corpo: a lésbica. É o corpo que dá os sinais para que esses estudiosos saibam identificar esses seres inferiores.

Na figuração de Safo para o capítulo *Des Cunnilingues*, as semelhanças físicas presentes na teoria uterina citada por Corbain (1992, p. 254), escrita em 1806 por Loyer-Villermay são impressionantes. O autor do século XIX considera influenciada por seu sexo a mulher de “*temperamento uterino e sanguíneo, morena e com tez de cor, olhos escuros e vivos, boca grande e dentes brancos, com lábios vermelho-encarnado, cabelos abundantes [...]*” Em seguida, Corbain comenta que “*nas cenas de aprendizagem do lesbianismo que proliferam na virada entre os dois séculos, as sedutoras, iniciadoras do cunnilingus, são, geralmente, apresentadas como morenas de aspecto masculino e suas vítimas como loiras até então inocentes*”.

Figuração de Safo pouco recorrente, em imagens, na França do século XIX, sendo encontrada, no entanto, em algumas pinturas na Inglaterra da segunda metade do século XIX, entre os Pré-Rafaelistas principalmente, como na aquarela de Simeon Solomon de 1864, *Safo e Erina em um jardim de Mitilene* e na tela a óleo de Lawrence Alma-Tadema de 1881, *Safo e Alceu*. Ambas seguem a mesma imagem do lesbianismo, termo este cunhado pela Alemanha na segunda metade do século XIX. Safo, a que seduz Erina, é morena; e a jovem que coloca as mãos no ombro de Safo na tela de Alma-Tadema, uma loira bastante jovem e inocente.

Se na França a figuração de Safo mais velha e morena em companhia de uma jovem loira é pequena, a figuração da lésbica guarda suas aproximações. A tela de Courbet de 1866 é o

exemplo mais conhecido. Essa imagem segue os padrões europeus concebidos em viagens para o Oriente, já que é uma encomenda de um príncipe turco e segue os mesmos padrões fisiognômicos observados: morena, cabelos abundantes; e sua “vítima”, loira angelical. Na ilustração para o livro de Forberg, traduzido para o francês no final do século XIX, na cena principal, uma Safo morena – nem tão máscula por razões óbvias – e mais velha que a menina de cabelos claros que lhe faz sexo oral. Discursos eróticos. Pervertida, seja nos detalhes do corpo, seja no propósito da imagem.

Quando fala das figuras de mulheres fatais, Mario Praz (1996, p. 181) identifica um elemento importante do clichê. De acordo com ele “[...] *Para que se crie um tipo, que é, em resumo, um clichê, é necessário que uma dada figura tenha escavado nas almas um sulco profundo; um tipo é como um ponto nevrálgico*”.

Uma dada figura que escavou nas almas um sulco profundo, um ponto nevrálgico no interior do processo de construção da memória desse novo homem, liberto de seus mitos e seus reis. Safo, a grega, e seu homoerotismo confuso até mesmo para o homem helênico, é conquistada pelo olhar erótico desses homens do século XIX. Figuração que envolve as discussões dos seus tradutores sobre a sua relação com “as amigas” e a divergência entre os mesmos na aceitação de seu amor pelas mulheres. Definição de um corpo permeado por clichês, amparado pela leitura de Ovídio, influência hegemônica sobre a biografia de Safo.

Mas, quando se trata de uma imagem erótica, a identificação dessa relação homoerótica é automática à inserção do olhar de um homem, espectador-voyeur, olhar intencional sobre sua biografia, a professora das meninas que as prepara para o prazer masculino, uma conquista da Grécia associada ao erotismo e ao harém oriental, influência de teorias historiográficas da ocupação do território grego. Uma reconstrução de Safo, de Lesbos e de suas práticas, com vistas à excitação masculina e eficácia na relação entre o que é representado e o que quer o espectador, prazer na (pela) imagem, envolvendo e conquistando o passado.



*Capa da Revista Playboy de outubro de 1975. Título: Sappho: stunning portraits of woman in love.*



*(I Think that Man is Equal with a God)*

*Homage to Sappho. Norman Lindsay. 1928. Francolico Press, Londres.*



*Safo IN: Figuris Veneris. Frederick-Karl Forberg. 1824.*  
*Fonte: Wikimedia common: Édouard-Henri Avril (26/06/2009)*



*Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene. Simeon Solomon. 1864.*  
*Fonte: Tate Gallery (www.tate.org.uk)*



*Sappho and Alcaeus. Lawrence Alma-Tadema. 1881.  
Fonte: Walters Art Museum ([www.thewalters.org](http://www.thewalters.org)).*



*Le Sommeil. Gustave Courbet. 1866.  
Fonte: Musée du Petit Palais. RMN/Photo: Hervé  
Lewandowski*

## Referências

- ANDREADIS, H. Sappho as exemplar of female same-sex desire IN: **Sappho in early modern England** (1550-1700). Chicago & London. The University of Chicago Press, 2001.
- BERGER, J. **Modos de Ver**. RJ: Rocco, 1999.
- BONNET, M-J. As relações entre mulheres: o impensável? **Revista Labrys**, estudos feministas. Nº 03, jan/jul 2003. Disponível em [www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/bonnet1.htm](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/bonnet1.htm). Acesso em 10 out 2009.
- BOWDER, D. **Quem foi quem na Grécia Antiga**. SP: Círculo do Livro/Arte Editora, 1988.
- BREMMER, J. **De Safo a Sade**: momentos na história da sexualidade. Campinas: Papirus, 1995.
- CAMPBELL, D.A. **Greek Lyric** (Sappho-Alcaeus). Loeb Classical Library. London, Harvard University Press, 1990 (1982 – 1ª versão).
- CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 1990.
- \_\_\_\_\_. O mundo como representação IN: **Estudos Avançados do I.E.A.**, nº 11(5), 173-188, 1991.
- CORBAIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do Corpo**. Volume 1: Da Renascença as Luzes, Volume 2: Da Revolução à Grande Guerra. Petropolis: Vozes, 2008.
- CUCCHIARELLI, A. Hor. Epist. 1,19,28: “pede mascula sappho”. **Hermes**, vol 127, nº 03 (3<sup>rd</sup> qtr., 1999), p. 328-244. Disponível em [www.jstor.org/stable/4477315](http://www.jstor.org/stable/4477315) Acesso em 24 nov. 2009.
- DE JEAN, J. **Fictions of Sappho**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.
- ECO, H. **História da Beleza**. RJ: Record, 2004.
- FABRIS, A. Redefinindo o conceito de imagem. **Revista Brasileira de História**, volume 18, nº 35 São Paulo, 1998. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br) Acesso em: 27 fev. 07.
- FARIA, G. R. **Imagens de Afrodite**: variações sobre a deusa na métrica grega arcaica. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas da Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- FELDMAN-BIANCO, B; LEITE, M.M. **Desafios da Imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas, Papirus, 1998.
- FEND, M. Bodily and pictorial surfaces: skin in French art and medicine, 1790-1860. **Art History**, volume 28, nº 03, jun/2005.

- FONTES, J.B. **Eros, tecelão de mitos**: a poesia de Safo de Lesbos. SP: Estação Liberdade, 1991. \_\_\_\_\_ . Imagens de Safo. **Cadernos Pagu** (2), p. 113-119, Campinas, 1994.
- FOUCAULT, M. **A mulher/os rapazes**: da história da sexualidade. RJ: Paz e Terra, 1997.
- GASKELL, I. História das Imagens IN: BURKE, P. **A escrita da história**. SP: Editora Unesp, 1992.
- GAY, P. **O coração desvelado**. SP: Companhia das Letras, 1999.
- GREENE, E. **Re-reading Sappho**: reception and transmission. Berkeley, University of Califórnia Press, 1996.
- HUNT, L. **A nova história cultural**. SP: Martins Fontes, 1992.
- JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.
- LAQUEUR, T. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. RJ: Relume Dumará, 2001.
- KOSINSKI, D. M. Gustave Courbet's *The Sleepers*. The lesbian image in nineteenth-century French Art and Literature. *Artibus et Historiae*, volume 9, nº 18 (1988), p. 187-199. Disponível em: [www.jstor.org/stable/1483342](http://www.jstor.org/stable/1483342). Acesso em: 15 out. 2009.
- NOVAES, A. **Muito além do espetáculo**. SP: Editora Senac SP, 2005.
- OVÍDIO. **Heroidas**. Introducción, traducción y notas de Vicente Cristóbal. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- PAZ, O. **El Mono Gramático**. Barcelona, Galáxia Gutenberg, 1998.
- PRATA, P. Apontamentos de aula. **Literatura Latina**. Instituto de Estudos da Linguagem. SP: Unicamp, 2008.
- PRAZ, M. A bela dama sem misericórdia IN: **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas, Ed. Unicamp, 1996.
- SAFO. **Poemas e Fragmentos**. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. SP: Iluminuras, 2003.
- SENNET, R. Corpos em movimento IN: **Carne e Pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. RJ: Record, 2008.
- SOBRINHO, L.P. **Heróides de Ovídio**. Dissertação de mestrado. SP: USP, 1983.
- TORRANO, J. **Safo de Lesbos**: três poemas. RJ: Ibis Libris, 2009.

VANCE, N. Ovid and the nineteenth century IN: MARTINDALE, C. **Ovid Renewed**. NY: Cambridge University Press, 1990.