UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH

INSTITUTO DE HISTÓRIA – IH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA –PPGHC

José Roberto de Paiva Gomes

Elaborando um campo de experimentação comparada a partir das funções sociais das musicistas-citaristas hetairas com as das pedagogas representadas nos vasos áticos durante a tirania dos Pisistratidas (560-510 a. C.)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC), Instituto de História (IH), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito à obtenção do título de Doutor em História Comparada.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria Regina Candido

Linha de Pesquisa: Poder e Discurso

Rio de Janeiro

2015

GOMES, José Roberto de Paiva

Elaborando um campo de experimentação comparada a partir das funções sociais das musicitas-citaristas hetairas com as das pedagogas representadas nos vasos áticos produzidos durante a tirania dos Pisistratidas (560-510 a. C.) /José Roberto de Paiva Gomes. – Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

256 ff., il., 30 cm.

Orientadora: Profª Drª Maria Regina Candido

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio e Janeiro (UFRJ), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Instituto de História (IH), Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC), 2015.

I. 1. História. 2. Arqueologia. 3. História de Gênero - Teses. II. Candido, Maria Regina (Orientadora). III. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH). Instituto de História (IH). Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC). IV. Título.

JOSÉ ROBERTO DE PAIVA GOMES

Elaborando um campo de experimentação comparada a partir das funções sociais das musicitas-citaristas hetairas com as das pedagogas representadas nos vasos áticos produzidos durante a tirania dos Pisistratidas (560-510 a. C.)

PROJETO DE DOUTORAMENTO apresentado ao Curso de Doutorado em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ), como requisito paricial à obtenção do título de Doutor em História.

Banca examinadora

Profa. Dra. Maria Regina Candido (PPGHC/UFRJ) – Presidente

Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva (PPGHC/UFRJ)

Prof. Dr. José d'Assunção da Costa Barros (PPGHC/UFRJ)

Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo (UNIFESP)

Prof. Dr. Paulo Roberto Gomes Seda (UERJ)

Suplentes

Profa. Dra. Regina Maria da Cunha Bustamante (PPGHC/UFRJ)

Profa. Dra. Marici Martins Magalhães (Museu Histórico Nacional)

Rio de Janeiro

2015

"A função de um citarista é tocar cítara, e a de um bom citarista é tocá-la bem"

Aristóteles – Ética a Nicomaco – Livro I e IV

"Narram, ... que tendo Excetides declamado um canto de louvor a Safo para Sólon, seu tio, este pediu que o moço o ensinasse todo o repertório, de tanto que o agradou. Alguém então lhe perguntou para quê queria tal coisa, ao que o célebre legislador respondeu: **"*Quero aprendê-lo, e depois morrer!*"**

Para

Afonso Gomes

Celeste de Paiva

Maria Augusta de Paiva Gomes

Meus entes queridos

AGRADECIMENTOS

A minha família (pai, irmãs e sobrinhos) pelo carinho, paciência e incentivo.

À minha orientadora e amiga Maria Regina Candido, por acreditar em mim, me mostrar o direcionamento, mesmo quando a teimosia me desviava, e fazer parte da minha vida nos momentos bons e ruins. Uma deferencia especial à lição do caranguejo, "dois passos para tras e um para frente". Obrigado por acreditar quando os demais, não.

A Dra. Ana Iriarte Goni, da Universidade del país Basco, por acreditar nesta tese e contribuir com sua realização. Sua participação, como co-orientadora foi fundamental para a continuidade deste trabalho.

Aos professores José d´Assunção Barros e Andreia Cristina Lopes Frazão do PPGHC por participarem da Banca de qualificação e de defesa de tese apontando as devidas correções e ajustes na tese.

Aos professores, Fabio Vergara Cerqueira, Marici Magalhães, Regina Maria da Cunha Bustamante e José Geraldo Costa Grillo, que fizeram parte da minha banca de qualificação em 2013, e defesa em 2015, pelo incentivo e pelas considerações apontadas.

Agradeço aos ensinamentos repassados pelas professoras mestras Neyde Theml e Norma Musco Mendes durante minha graduação e mestrado.

Aos amigos do NEA/UERJ sempre me ajudando e incentivando a seguir em frente todos os dias (Andréia, Alair, Carla, Carolyn, Felipe, Junio, Luis Bonifácio, Marina, Rafael, Tricia e Vinicius). Em especial, aos amigos que se foram Cristiano Pinto de Moraes Bispo e Paula Maria de Oliveira por sua intensa alegria de viver. Aos alunos do CEHAM/NEA/UERJ e CEPEC/NEA/UERJ/Cruzeiro/SP que possibilitaram o aperfeiçoamento profissional de minha pratica acadêmica e universitária.

Aos professores Maria do Carmo Parente dos Santos, Miriam Lourdes Impellizieri Silva e Paulo Gomes Roberto Seda da UERJ pelas conversas e conselhos durante os processos seletivos (doutoramento e professor substituto) que participei na UERJ.

Ao MAE/USP pelos estágios de pesquisa e pela ajuda da equipe da biblioteca, em especial a Eleuza Gouveia que sempre prontamente atendeu aos meus pedidos. Aos meus parentes paulistas que me receberam enquanto estava na USP.

A EFA (Ecole Française d´Athens) pela hospitalidade em nos receber em suas dependências, um especial agradecimento a madame Evi Platanitou que permitiu nossa hospedagem e ao diretor Alexandre Farnoux que possibilitou ao grupo do NEA/UERJ ter o acesso ao acervo da prestigiada biblioteca.

Ao Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra (IEC), por sua estada acolhedora quando estivemos pesquisando material para a confecção da tese em 2012. Com especial agradecimento as profas. Luísa de Nazaré da Silva Ferreira e Carmen Isabel Leal Soares que me receberam para um estagio de pesquisa em Portugal.

Aos colegas Silvio Cesar e Verônica Paz que participaram me ajudando nos manuscritos. A Elenir Tavares Afonso, a Maria das Dores de Jesus, a José Apolinario da Silva Neto, Denize Ramos Ferreira e Márcia Rodrigues da Silva pelo amor e a amizade que me retribuíram até este momento, sempre me fazendo ir em frente.

Ao PPGHC/UFRJ que me proporcionou realizar minha pós-graduação, agradeço ao programa na pessoa da professora Leila Rodrigues da Silva.

Enfim, aos deuses greco-romanos.

Resumo:

O tema sobre as musicistas-citaristas nos vasos áticos no período da tirania dos Pisistratidas (Pisistratos e seus filhos, Hiparcos e Hipias) abrange um conjunto de problemas que possibilita a criação de um *campo de experimentação comparada* entre a História, a Arqueologia, a Literatura e a Semiótica da Imagem que de alguma forma possam lidar com os produtos culturais sob a ótica do texto/narrativa, da relação entre poder/tirania e representação/imagética como uso político que envolve a narrativa antiga e a cultura material na construção do objeto. Sugerimos através dos sistemas semióticos das *unidades formais mínimas* aplicados aos vasos de cerâmica analisar a sociedade dos atenienses junto às práticas sociais contextualizadas no regime político da tirania.

Partindo de estudos recentes que relativizam a idéia de misogénia que exclui as mulheres das atividades sociais e economicas em Atenas, nos propusemos a repensar a performance da citarista-musicisista nas festividades cívicas, como as Panateneías em honra a deusa Athená no período dos Pisistratidas (560-510). A cultura material deixa transparecer o modo de vida da aristocracia tradicional e da oligarquia emergente ateniense definindo a participação ativa das musicistas-citaristas em um contexto de *xênia* (hospitalidade festiva ou ritual). Nas festividades, as musicistas-citaristas pedagogas, a partir de uma abordagem comparada dos signos recorrentes, se diferenciam das mulheres citaristas definidas como prostitutas (hetairas). As mulheres bem-nascidas, que sobre a subvenção das divindades políades, demonstravam os seus modos de participação na *pólis*, territorializando um espaço social e ritualizado. A prática musical redefine um espaço público (festividades religiosas) e um espaço privado (educadora/pedagoga), por intermédio da religião e, também, por influencia das atividades culturais, a partir dos festejos, dentre eles: o *komós* e os jogos atléticos precedidos por apresentações musicais (*agones musikoi*) com as performances com citaras (a *citharoidia*) que antecediam as exibições teatrais onde os dois modelos de musicistas-citaristas (pedagoga e a hetaira) atuavam em um programa político-cultural patrocinado pela tirania dos Pisistratidas.

Élaboration d'un champ d'essai comparative des fonctions sociales de musiciens-sitaristes hétaïres avec les pédagogues représentés sur les vases attiques au cours de la tyrannie des Pisistratides (560-510 b. C.)

Résumé :

Le thème des musiciens-sitaristes en vases attiques dans la période de la tyrannie des Pisistratides (Pisistrate et ses fils, Hipparque et Hipias) couvre un certain nombre de questions qui permet la création d'un champ d'expérimentation rapport entre l'histoire , l'archéologie , la littérature et les sémiotique de l'image qui en quelque sorte peut traiter avec des produits culturels du point de vue du texte/récit, la relation entre le pouvoir/la tyrannie et de la représentation/l'imagerie que l'utilisation politique impliquant l'ancien récit et la culture matérielle dans la construction de l'objet. Nous proposons d'utiliser les systèmes sémiotiques d'unités formelles minimales appliquées à des pots en céramique analyser la société des Athéniens avec les pratiques sociales établies contre le régime politique de la tyrannie.

Depart d'études récentes qui relativisent l'idée de la misogynie qui exclut les femmes des activités sociales et économiques à Athènes, nous proposons de repenser la performance de musicien-sitariste de aux festivités civiques, comme Panathénées en l'honneur de la déesse Athéna dans la période de Pisistratides (560-510 b. C.). La culture matérielle révèle le mode de vie de l'aristocratie traditionnelle et l' établissement de la participation active des femmes sitar dans un contexte de xenia (accueil festif ou rituel) oligarchie athénienne émergents. Dans les festivités, les musiciens-sitaristes pédagogues, d'une approche comparative des signes requérants, diffèrent de sitaristes femmes définies comme prostituées (hétaïres). Les femmes bien nées, qui, sur l'octroi de polyades divinités, ont montré leurs modes de participation dans la polis, territorialiser un espace social et ritualisée. La pratique musicale redéfinit un espace public (fêtes religieuses) et un espace privé (enseignant/éducateur), à travers la religion et aussi par l'influence des activités culturelles, des festivals, parmi lesquels : les kômos et précédée jeux athlétiques par des spectacles musicaux (agones musikoi) avec les performances avec harpes (l' citharoidia) qui ont précédé l'affichage théâtrale où les deux modèles de musiciens-sitaristes (pédagogue et hetaira) travaillaient dans un programme politique-culturel parrainé par la tyrannie des Pisistratides.

Abreviações e referências textuais

Arist. = Aristóteles
Ath. pol. = Constituição dos atenienses
Pol. = Política
Hdt. = Heródoto
Hist. = Histórias
Tuc. = Tucidides
Guerra do Peloponeso = Guerra do Peloponeso
Hom. = Homero
Il. = Ilíada
Od. = Odisséia
Plut. = Plutarco
Sol. = Sólon
LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*
CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*
P. Oxy = Papiro de Oxyrrinchus
P. Cair = Papiro do Cairo
FGH (FGrH) = *Fragmenta Graecorum Historiae*
Eus = Eusebio
Chron. = Cronicas
Hes. = Hesiodo
Th. = Teogonia
T. D. = Trabalho e Dias
Apollod. = Apolodoro
Biblio. = Biblioteca
Paus. = Descrição da Grécia
Strab. = Estrabão
Geog. = Geografia
Schol. Aristoph. Lys. = Escoliasta de Aristófanes, Lisistrata
IG. = Inscriptorum Graecorum
Schol. Lyc. Alex. = Escoliasta de Licofron, Alexandra
Hyg. = Higino
Fab. = Fabulas
Xen. = Xenofonte
Econ. = Econômico
Pin.= Pindaro
Ipyth. = Odes píticas
Ath. = Ateneu
Pl. = Platão
Phdr. = Fedro
A. Arist. Aelius Aristides
Scholia Plato. = Escoliasta de Platão, Parmenides
Per.= Péricles
Diógenes Laércio (Vitis Dogmatis) = Vida e opiniões dos filósofos
Ethica Nicomachea = Ética a Nicomaco
Dem.= Demóstenes
Orat. = Discursos

Indice de Figuras

- **Fig. 1** – Aprendizado musical com citaras **p. 17**
- **Fig. 2 –** Aprendizado musical **p. 17**
- **Fig. 3 -** (Prancha 17) – kylix do pintor de Pedieus **p. 68**
- **Fig. 4 -** Fragmento de Marmore (I. G.) – Agora Museum **p. 77**
- **Fig. 5 –** Altar dos doze deuses – Agora de Atenas **p. 83**
- **Fig. 6** – Hydria do pintor de Priamo **p. 85**
- **Fig. 7 –** Anfora do pintor de Madrid **p. 86**
- **Fig. 8 –** Stamnos do pintor de Smikros **p. 93**
- **Fig. 9 –** Lecito do pintor indeterminado **p. 95**
- **Fig. 10 –** (Prancha 4) – Pyxis do grupo de Palmette e Swan **p. 105**
- **Fig. 11** – (Prancha 5) – Pyxis do grupo de Palmette e Swan **p. 105**
- **Fig. 12 –** (Prancha 10) – Anfora do pintor de Berlim **p. 107**
- **Fig. 13 –** Pyxis do pintor de Berlim **p. 108**
- **Fig. 14 –** (Prancha 11) - Hydria do pintor de Safo **p. 115**
- **Fig. 15 –** (Prancha 8) – Oinochoe do pintor de Goluchow **p. 130**
- **Fig. 16 –** (Prancha 9) – Oinochoe do pintor de Berlim **p. 132**
- **Fig. 17** – Estela da entrega do peplos **p. 139**
- **Fig. 18 –** Anfora do pintor Nikoxenos **p. 143**
- **Fig. 19 –** (Prancha 7) – Kylix de Haimon Group **p. 145**
- **Fig. 20 –** (Prancha 6) – Oinochoe de Class of Athens **p. 147**
- **Fig. 21 –** (Prancha 3) – Stamnos mastoid do pintor Amasis **p. 153**
- **Fig. 22 –** (Prancha 18) – Lécito do pintor de Gela **p. 155**
- **Fig. 23 –** (Prancha 2) – Kylix do pintor Nikostenes **p. 162**
- **Fig. 24 –** (Prancha 12) **–** Olpé de Dot Ivy Group **p. 163**
- **Fig. 25 –** (Prancha 15) – Kylix do pintor Douris **p. 168**
- **Fig. 26 –** (Prancha 14) – Stamnos do pintor Beaune **p. 169**
- **Fig. 27 –** (Prancha 15) – Hydria do pintor indeterminado **p. 172**
- **Fig. 28 –** (Prancha 16) – Oinochoe de Haimon Group **p. 174**

Indice de Mapas, Esquemas e Quadros

Esquema 1 – Arcontado do período arcaico **p. 40**

Quadro 1 – Campo de experimentação comparada **p. 45**

Mapa 1 – Tripartição territorial **p. 52**

Mapa 2 – Alianças de Pisistrato **p. 58**

Quadro 2 – Segmentos sociais da tirania dos Pisistratidas **p. 72**

Quadro 3 – Analise comparativa da atuação social das jovens **p. 124**

Abreviatura de revistas e periodicos

AIJSS	American International Journal of Social Science
AJ	American Journal
ANCW	Ancient world
ANTICHON	Australian society for Classical Studies
ASCS	American Community Schools
Babesch	Annual Papers on Mediteranean Archaeology
BSA	Annual of the British School at Athens
CQ	Classical Quarterly
CHS	The Construction History Society
CIANT	Archaeology news
CliAnt	Ancient History Magazine
Expedition	Expedition Magazine – University of Pennsilvania Museum
G. e R.	Greece and Rome
GERION	Complutense de Madrid
HESPERIA	The American School of Classical Studies at Athens
HISTORIA	Zeitschrift fur Alte Geschichte
HISTOS	The new Eletronic Journal of Ancient Historiography
JHS	The Journal of Hellenistic Studies
JIES	The Journal of indo-european Studies
(B.)M.M.A.	Bulletin of Metropolitan Museum of Art
METIS	História & Cultura
OJA	Oxford Journal of Archaeology
PHOENIX	Journal of the Classical Association of Canada
PP	Past and Present: a Journal of Historical Studies
QUCC	Quaderni urbanati di cultura Classica
R. A.	Revue Archaologique
TAPA	Transactions of the American Philological Association
ZPE	Zeitschrift fur Papyrogie und Epigraphik

Abreviatura de revistas e periodicos

AION	Annali dell´universitario orientali di Napoli
AJA	American Journal of Archaeology
AJP	American Journal Philology
ANTIQUITY	International Journal of expert Archaelogical
Archaeology	An official Publication of the Archaeological Institute of America
ARETHUSA	UC Library
ASCSA	The American School of classical at Athens
ClasAnt	Classical Antiquity
COSMO	Classical and Ancient History – University New Brunswick
CPA	Centro do Pensamento Antigo
DAA	A. E. Raubitschek, Dedications from the Athenian Akropolis, Cambridge, Mass. 1949
GRBS	Greek, Roman and Bizantine Studies
HERMES	Zeitschrift fur Klassische Philologie
HSCP	Harvard Studies in Classical Philology
ICS	Illinois Classical Studies
JydI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
LEC	Les etudes Classiques
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologie Classicae
NC	Numismatic Chronicle
REG	Revue des etudes grecque
REV. ARC.	Archaeology Magazine
Revista Litteris	Revista da UFF
Studia Histórica	Revista de Historia Antigua Universid de Salamanca

Sumário

Introdução **p.14**

A representação imagética da musicista-citarista nos vasos aticos de figuras negras como símbolo da oligarquia no período dos Pisistratidas

Capítulo 1 **p. 30**

A emergência da tirania dos Pisistrátidas

1. 1. O conceito de tirania **p. 30**

1. 2. Do arcontado a função de *aysimetes* de Pisistrato **p. 37**

1. 3. Os Pisistratidas e a política de incentivo comercial **p. 62**

Capitulo 2 **p. 88**

Os paradigmas de musicistas-citaristas nos discursos visuais áticos arcaicos

2.1. A cerâmica como propaganda política e *memória coletiva* da tirania **p. 89**

2. 2. A política da *habrosyne* nos festivais áticos sob a liderança de Pisistrato **p. 100**

2. 3. Safo de Lesbos como modelo de comportamento para as jovens nubentes **p. 112**

2. 4. A jovem nubente de Goluchow Painter: como musicista-citarista pedagoga **p. 128**

Capitulo 3 **p. 135**

Análise comparada da performance das musicistas-citaristas hetairas e pedagogas

3.1. Nos jogos panatenaicos **p. 136**

3. 2. Nas grandes dionisíacas **p. 147**

3. 3. Nos *agones musikoi* **p. 156**

3. 4. Nos simpósios **p. 165**

3. 5. Nas cenas de casamento **p. 170**

Conclusão **p. 180**

As musicistas-citaristas como uma política sócio cultural dos Pisistratidas

Pranchas – *metodologia – Claude Berard* **p. 185**

Documentos textuais – *Greimas* **p. 203**

Bibliografia **p. 228**

Anexo I – *Planta da Agora* **p. 251**

Anexo II – *Lista dos arcontes atenienses – Período arcaico* **p. 252**

Anexo III – *Aquedutos de Atenas* **p. 256**

INTRODUÇÃO

A representação[1] imagética da musicista-citarista nos vasos aticos de figuras negras como símbolo da oligarquia no período dos Pisistratidas

Na consecução desta Tese de Doutorado, partimos do princípio de que o discurso iconográfico dos vasos áticos de figuras negras e vermelhas, que indicam a presença da musicista-citarista no período dos Pisistrátidas (560-510 a. C.[2]), nos permitiria construir um "campo de experimentação comparada" quando dialogamos com as informações dos documentos textuais de Aristóteles, Heródoto e Tucídides[3]. Após a aplicação da metodologia da "análise do conteúdo"[4] nas narrativas dos autores clássicos, identificamos a forma de governo definida como "tirania" dos Pisistrátidas (Pisístrato, o pai, e os filhos legítimos Hiparco e Hipías). Em relação às imagens, tencionamos não utilizá-las como uma mera ilustração do discurso histórico presente nos documentos textuais. Pretendemos, a partir do método das UFM (*Unidades Formais Mínimas*), apresentado por Claude Berard (1983, 5-9) no artigo "*Études des Lettre: Iconographie, Iconologie, Iconologique"*, estabelecer um modelo de analise alternativo ao binômio construído em torno da imagem da musicista-citarista, que vincula o uso da cítara ou da lira à figura da *hetaira* (prostituta).

---

[1] O termo *representação* tem sua matriz os estudos *de* Émile Durkheim e Marcel Mauss que analisavam as formas de integração da vida social deixadas pelas evidencias imagéticas, discursivas, ritualísticas e normativas formuladas pelas sociedades primitivas (PESAVENTO, 2005:39).

[2] Sobre a datação entre 560/1 ver: T. E Rihll (1989, 101-2) e A. J. Dominguez (2001, 97), que estabelecem como marcos espaciais a participação de Pisístrato ao lado de Sólon como estratego na batalha de Salamina com a polis de Megara e a saída de Hipias de Atenas e seu exílio na corte oriental em 510. Estaremos nos referindo às atuações políticas de Pisístrato (560 a 527), de Hiparco (528 a 522) e de Hípias (521 a 510). Em uma datação mais tardia, a partir da lista de arcontes atenienses encontramos referências a Pisístrato, o novo, filho de Hípias, exercendo o arcontado, em 522, e a Charmus, filho de Hiparco, em 496.

[3] Utilizaremos, como documentação textual, as seguintes obras: Aristóteles. *A Constituição dos Atenienses (Athenaion Politeia, Ath .pol.) e a Política (Pol.)*; Heródoto. *Histórias (Hist.)*; Tucídides. *A Guerra do Peloponeso.* Podemos fazer inferências a outros documentos, tais como: Platão. *Pseudo-Hiparco* e Plutarco. *Vida de Sólon e de Teseu*.

[4] Greimas (1983, 125) descreve o "percurso gerativo do sentido" como sendo composto pelos elementos Enunciador/Narrador: autor da enunciação; Texto/Enunciado: discurso, mensagem; Enunciatário/Narratário: leitor da enunciação; Plano de Expressão: os elementos que compõem os textos; Plano de Conteúdo: compreensão do sentido (significado).

Consideramos que devíamos comparar todo o artefato material partindo do pressuposto de que se trata de um conjunto, observando a imagem, a forma e o uso de maneira interligada[5]. De acordo com François-Lissarrague (1990, 1-5), a imagem se configura como um monumento de uma cultura passada, produzido por uma sociedade conforme gostos e ideais estabelecidos. Nosso objeto de pesquisa, portanto, é composto pela cultura material, ou seja, por um *corpus* de imagens da musicista-citarista, definido por nós como modelos sociais femininos distintos classificados por uma pedagoga e uma hetaira (prostituta) cujas imagens, produzida na sociedade ateniense no século VI a. C., fora resultante de uma política cultural empreendida pelos Pisistrátidas, mas que também circulou entre a aristocracia da *Magna Grécia*.

As cenas musicais em vasos gregos têm sido muitas vezes utilizadas como meras ilustrações e interpretadas como documentos fotográficos de práticas reais. Essas representações imagéticas são vistas como um indicativo generalizado de toda a música grega e raramente localizada no tempo e local de sua produção. As imagens do artesão Douris ou do Pintor de Berlim, por exemplo, são freqüentemente apresentadas como cenas da *"vida cotidiana"* em livros relativos à música grega ou à cultura helênica (BRUNDRICK, 2005, 3).

O pintor Douris retratou uma escola de citaristas em que moças e rapazes eram educados por pedagogos musicistas. *Douris* foi um oleiro para diversos ceramistas, trabalhando para outros artistas como Kleophrades, Euphronios e Phyton, em sua primeira fase[6]. Era conhecido por decorar, sobretudo taças, e preferia representar as cenas de *komós*, de simpósios e de jovens**.** Seu nome é encontrado em artefatos de outros 'oleiros', como o de Onesimos. Beazley (1963, 323) caracteriza essa evidência como uma relação de *philia* entre os oleiros, que teriam trabalhado em uma mesma oficina. A palavra *Chairestratos* indicaria essa relação de companheirismo. Essa conjunção pode ser formulada se compararmos as inscrições do pintor Skythes, que usava a terminologia *kalós* para designar a aristocracia associada à noção de beleza.

O pintor de Berlim e o pintor de Kleophrades foram treinados na escola dos pioneiros no "early fifth century", isto é, 500-490 a. C.; mas, não pertencem ao grupo

---

[5] Conforme os pressupostos da *Arqueologia de Gênero* destacados por Conkey-Spector (1984, 11), os artefatos cerâmicos possibilitam descrever os fenômenos sociais permitindo analisar quem fabricou, as técnicas de fabricação, como foram usados, a transmissão de seu designer pela sociedade à qual circulou e sobre os contextos sociais e espaciais do uso de tal objeto.

[6] BOARDMAN, 1975, 137.

dos pioneiros (cf. Boardman, 1975, 91). Os pioneiros são Eufronio, Esmicro e Eutimedes (cf. Boardman, 1975, 29-36). O nome de pintor de Berlim lhe é atribuído devido a uma grande ânfora que se encontra em um *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)* de Berlim, como indica Beazley (1964, 107-17). Por não ter assinado seus vasos, o pintor de Berlim somente é reconhecido por sua técnica e por ter sido mestre do pintor de Aquiles. O artista produziu diversas ânforas de figuras negras nas quais a efígie de Athená gorgônica é representada como uma imagem característica dos jogos panatenáicos. Uma marca do pintor de Berlim foi o uso do traço em tinta vermelha para proporcionar realçe aos personagens[7]. Além dos vasos com a figuração de Athená e de Apolo, o pintor divulgou temas mitológicos conjugando a imagem dos deuses com a de atletas. Muitos de seus artefatos foram encontrados na Magna Grécia, grandes parte destes em necrópoles, o que é uma evidência de que foram bastante valorizados pela elite local (KURTZ, 1983, 308-53).

[7] Quem introduziu a técnica de figuras vermelhas foi o pintor de Andokides, e não o pintor de Berlim (cf. BOARDMAN, 1975, 15-17).

Aprendizado musical com citaras – pedagogos e aprendizes

FIG. 1 – Artefato: Kylix; Estilo: Figuras Vermelhas; Pintor: Douris;
Datação: 490-480 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Cerveteri
Berlin, State Museums, Collection of Classical Antiquities

Aprendizado musical com citara – pedagogo e aprendiz jovem (treinamento)

FIG. 2 – Artefato: oinochoe; Estilo: Figuras Vermelhas; Pintor: Berlim;
Datação: 490-480 a. C./Fabricação: Atenas;
Metropolitan Museum

O corpus imagético dos vasos cerâmicos, quando inseridos numa problemática, pode se tornar um documento capaz de nos fornecer dados e informações de diferentes naturezas. As imagens[8] são construções que deixam transparecer indícios, ou seja, determinados sinais, que esta tese buscará cotejar. Consideramos que o pintor grego, ao criar as imagens, expressa e imprime nelas os ideais da sociedade que as encomendou. O resultado, além de interagir com o contexto social de produção, também deixa transparecer as aspirações e as críticas da sociedade em que está inserido.

Nesse sentido, cabem-nos as seguintes indagações: O que pode ser apreendido sobre a atuação e os valores das musicistas-citaristas? Quais reflexões podem ser feitas a partir dos indícios das diferentes práticas sociais apontadas pelos pintores-artesãos através dos desenhos meticulosamente inseridos no pequeno espaço da cerâmica? Também nos indagaremos a respeito do imaginário social do contexto grego por nós abordado relativo às mulheres e às suas atividades fora do âmbito doméstico, ou seja, relativo à sua atuação como oficiantes de cultos ou como profissionais musicistas pedagogas e hetairas. Dessa forma, partindo do pressuposto de que as mulheres devem ser vistas como sujeitos sociais ativos[9], situados em contextos históricos concretos e cujas vidas, enquanto trabalhadoras, têm interesse para o universo de pesquisadores das Ciências Humanas e Sociais, pretendemos contribuir com os estudos que abordam suas experiências como fatos históricos a serem reanalisados sob outras categorias.

O fato de esse corpus imagético nos apontar para a participação da musicista-citarista em outros momentos da comunidade *políade*, como o casamento, o treinamento

---

[8] Antes que a mensagem possa ter um efeito, deve-se primeiro ser compreendida como um discurso significativo para, em seguida, ser decodificado. Como Hall (2003, 390) pontua, "é esse conjunto de significados decodificados que 'tem um efeito', influencia, entretém, instrui ou persuade, com conseqüências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas".

[9] O "gênero" é uma construção cultural sofrendo variações, conforme o tempo e a cultura. Outro problema que temos a dizer é que o estudo de "gênero", muitas vezes, é feito sem levar em conta os grupos etários, o status social ou a etnia. No entanto, como aponta Nelson (2006, 4), uma vez que começamos a fazer perguntas sobre as mulheres em Arqueologia, imediatamente abrem-se novas questões sobre as diferenças entre os vários grupos de mulheres dentro de uma mesma cultura. Um outro problema a ser superado, ao aplicar o conceito de "gênero" na prática arqueológica, será a dificuldade de expressar as diferentes formas de categorização, entre os quais teremos a de "gênero social" (BRUMFIEL, 2006, 3; SPENCER-WOOD, 2005, 307-10; SORENSEN, 2006, 85). Podemos também definir "gênero" como uma abstração conceitual transmitida pela cultura, através do processo de socialização e impactado pelas categorias de "ação social", de "etnia", de "idade" e de "classe". Por isso, a categoria "gênero" será separada da noção biológica e empírica de indivíduos ou das populações sexuadas. Os conceitos de "sexo" e de "gênero" são usados para diferenciar dados biológicos das expectativas culturais (CONKEY-SPECTOR, 1984, 25).

musical e as performances rituais, corrobora a hipótese-fulcro desta tese: a função social das mulheres musicistas-citaristas pedagogas estaria inserida no circulo aristocrático do período arcaico, como agentes sociais atuantes fora dos simpósios e do *komós*[10].

Temos por suposição que o âmbito das mulheres não pode ser reduzido à esfera doméstica, como um micro-cosmo, já que os espaços são multifuncionais e nem todas as atividades definem o espaço a partir do sexo ou da sua própria funcionalidade específica. De acordo com Hendon (2006, 129), a investigação da ação social das mulheres e dos homens em espaços de uso cotidiano nas esferas domésticas e públicas[11] faz emergir uma compreensão diferenciada das questões relacionadas à identidade, ao estatuto e ao papel dos indivíduos.

Esta divisão entre as mulheres e os homens não constitui uma forma natural de diferenciação como foi idealizada pelos arqueólogos no passado. De acordo com os arqueólogos pós-processuais, será válido recordar que não existe uma correlação direta

[10] Delimitar a região e a corte temporal de atuação das musicistas-citaristas com outros indivíduos nos permite estabelecer a "abordagem comparativa" que faz emergir as similitudes e diferenças das "identidades", dos "papeis sociais" assim como a "atuação interativa" do feminino entre si e com o masculino dentro de um espaço sagrado. A aplicação da teoria feminista como estrutura tende a se definir como "Arqueologia histórica", visando a historicizar o percurso da "Arqueologia de gênero", que aponta para diferentes abordagens sobre o feminismo.

[11] De acordo com Hodder (1995, 258): "As representações culturais de gênero raramente refletem com acurácia as relações masculino-feminino, as atividades masculinas e femininas ou as contribuições masculinas e femininas em qualquer sociedade. [...] Enquanto certas posições nas relações de produção podem ser positivamente avaliadas e representadas no sistema cultural, outras não são. Talvez a mais importante, existe certos tipos de poder que não são diretamente relacionados a relações de produção. Alguns grupos podem ter que trabalhar nos interstícios das relações de poder predominante, criando dimensões alternativas de poder através da negociação de significados. A representação seja evidente ou não, pode ser em si mesma uma forma de poder". Quando pesquisadores produzem o conhecimento histórico a partir do conceito de "gênero", caminham no sentido de construir novas práticas sociais, que vão se refletir gradativamente nas relações sociais entre as mulheres e os homens, e assim fica perceptível como a ação política constrói o gênero e o gênero constrói a política (SCOTT, 1992, 4). Entretanto, o que os estudos antropológicos revelavam, já na década de 60, eram a presença de contextos e de formas de organização, de status e de comportamentos relacionados ao gênero que variavam extremamente de uma cultura para outra. Partindo desse princípio, optamos pela "Arqueologia de Gênero" - para estudar o passado a partir da cultura material ao qual mantém uma interface da História com a "Arqueologia pós-processual cognitiva", ou seja, a partir do artefato busca-se a materialidade do objeto de análise que necessita ser construído e explicado historicamente. Segundo Renfrew e Bahn (1996, 370), a "Arqueologia cognitiva" é o estudo das formas de pensamento do passado a partir de remanescentes materiais. Ela procura incorporar a informação sobre os aspectos simbólicos e cognitivos, reconhecendo que a ideologia é uma força ativa dentro das sociedades, observando a cultura material como um fator ativo na constituição do mundo no qual vivemos, já que os indivíduos e as sociedades constroem sua própria realidade social. Como constatou, por exemplo, Schaan (2001, 32) quando formulou a identidade feminina e seu conteudo simbólico em estatuas marajoaras comparando-as com a estatuaria grega e mexicana a partir dos conceitos da Arqueologia de genero, destacando-as não somente como objetos ritualisticos em relação a fertilidade. Estudo das estatuetas proporcionou um novo olhar, a partir da identidade femininina recuperada, a partir da matrilinealidade, que se contrasta com o masculino, formulando um oposicionismo social e novas formas de poder, exercido por elas, nas sociedades indigenas.

entre a cultura material e os grupos sociais[12]. Diante dessas circunstâncias, o benefício da Arqueologia pós-processual atual reside na possibilidade de se formular novas perguntas e formas de se contemplar os dados arqueológicos, sendo, portanto, de grande importância na definição dos espaços cotidianos com os quais os homens e as mulheres se relacionam na esfera doméstica e fora da casa, tais como: as fontes de água, a praça de mercado, os festivais e as ruas.

Partindo dessa constatação, afirmamos que a musicista-citarista detinha um lugar de fala e uma atuação sócio-cultural que incluía desdobramentos sociais e econômicos junto aos Pisistrátidas. Os concursos musicais reorganizados pelos tiranos funcionavam como veículos de intercâmbio cultural entre as póleis banhadas pelo mar Egeu. A participação das musicistas-citaristas nas imagens das grandes festividades cívicas, como as Panateneias, nos leva a repensar o papel social das mulheres na Grécia Arcaica[13]. As imagens dos artefatos materiais que retratam esses festivais refletem o modo de vida da aristocracia ateniense na época da tirania, com a participação ativa das mulheres musicistas-citaristas – representadas em um contexto social de *xênia* (hospitalidade).

A palavra *xênia* deriva da palavra *xenos*, que significa o convidado ou o estrangeiro inserido dentro de uma prática política e religiosa. Etimologicamente, em grego, designa hospitalidade. Receber bem um *xenos* significa demonstrar os sinais de acolhimento e apreender se este recém-chegado é um homem de boa conduta, um ladrão ou um deus disfarçado. Esse encontro capaz de gerar alianças ou confrontos entre os homens é um ritual de hospitalidade acompanhado de banquetes e de entretenimentos ao conviva recepcionado, sendo presidido por *Zeus Xenos*, protetor dos estrangeiros (GONI, 2007, 197). Esse ato de receber um estrangeiro com um ritual de

---

[12] Pedro Paulo Funari (1998), analisando o livro da arqueóloga Siân Jones, *The Archaeology of Ethnicity* (1997), demonstra como a categorização dos gêneros continuaram a ser considerados válidos pela Arqueologia processual (anos 1960 e 1970). De acordo com o autor (1998, 1) "para exemplificar como a chamada técnica de seriação constrói as próprias evidências. Semelhanças são consideradas sinais de proximidade social e espacial, dessemelhanças são índices de distância, de modo que os pressupostos da existência de cultura e identidade como algo monolítico e delimitado são confirmados pelo próprio método de investigação. Frequentemente, conceitos como "grupo étnico" e "cultura" são vistos como categorias naturais." Para uma nova geração de arqueólogos, estes pressupostos devem ser relativizados e questionados como categorias conceituais preestabelecidas (SPENCER-WOOD, 2006, 307; BLUNDELL, 1995, 181-3; KOLOSKI-LYONS E OSTROW, 1997, 2.).

[13] Também podemos observar a atuação das musicistas-citaristas em outros eventos rituais como as "Grandes Dionisíacas" e as "Antestérias", em honra a Dioniso, e as "Delias", em consagração a Apolo.

hospitalidade/comensalidade corresponde a uma prática político-religiosa chamada de *xênia* sagrada (CANDIDO, 2012, 161-94).

De acordo com o conceito de Zeni Rosendahl (1995, 46-7), podemos categorizar a difusão dos rituais cívicos efetivados pelos Pisistrátidas como uma atividade ritual criadora de um espaço geográfico sagrado que insurge como um centro de convergência religioso e um espaço de abrangência de um determinado culto. Neste sentido, pode-se afirmar que os tiranos atenienses recriaram, divulgaram e compartilharam rituais tradicionais como as Panateneias e os Mistérios de Eleusis com um grupo social mais extenso, procurando ampliar a vivência do espaço sagrado como estratégia política[14]. O aumento da demanda comercial dos vasos áticos para atender ao culto e ao simpósio, causado pela presença dos atletas e do público participante, impulsionou o desenvolvimento econômico e, por conseguinte, uma expansão de contato territorial e atividades mercantis[15] entre *poléis* ou regiões distantes. Dessa maneira, a política dos

---

[14] De acordo com Detienne (2000, 43), falar de "territorialidade" obriga a identificar os sujeitos, assim como as estruturas e a historicidade dos processos que, afinal, desembocam na defesa e na perda de um território material e mítico. Desta mesma maneira, nenhuma identidade em si implica tal e qual comportamento político, postura religiosa e prática social. Em troca, os mecanismos de identificação podem analisar quantos são os portadores de *habitus* e podem explicar processos sociais e políticos mais amplos.

[15] Atenas no VI a.C. enfrentava um conflito agrário originado na distribuição irregular da terra entre os *eupátridas* (aristocratas) e os *hectemoroi* (pequenos agricultores). Somado a luta entre os proprietários de terras e os camponeses, também observamos o crescimento populacional atrelado ao decréscimo no índice de mortalidade. Os camponeses não eram proprietários e pagavam a sexta parte da produção para os aristocratas. A falta de pagamento poderia submeter os camponeses à escravidão por dívida. Para minimizar os conflitos, Sólon retira os *horoi* de pedra, ou seja, os demarcadores de fronteiras internas e externas. Os demarcadores indicavam o estado de submissão dos camponeses aos aristocratas. Quando os *horoi* eram deslocados, o endividamento e a dependência ficavam mais prolongados. A falta dos recursos levava os camponeses a serem vendidos como escravos para o exterior. A ameaça da escravidão era um recurso para reprimir os endividados que, por vezes, preferiam exilar-se. Para desenvolver a *isonomia* (igualdade), Sólon, por meio de uma Constituição, rompeu com a tradição aristocrática, dividindo a comunidade políade em quatro classes censitárias de acordo com a capacidade produtiva e em detrimento da posse de terras. Essa medida instaura um regime timocrático estabelecendo uma reforma social e uma manobra política, contabilizada pelos cargos militares. As magistraturas foram reorganizadas. O grupo dos *pentacosomedimnoi* teria que produzir quinhentas medidas de azeite ou de grãos para participar das atividades da Assembleia. Os *zeugitas* forneciam trezentas medidas e podiam sustentar um cavalo. A contestação das dívidas (chamado de *seisachteia*) foi concretizada pela retirada dos *horoi* e da repatriação dos escravos. A condição de nascimento manteria os *eupátridas* no poder e na posição de autoridade, mesmo com a perda da arrecadação dos rendimentos com o término da escravidão por dívida. A historiografia aponta que Sólon extinguiu a condição de escravos e possibilitou o pagamento das dívidas pelos *hectemoroi*. O legislador renova o sistema econômico de pesos e de medidas, possibilitando o pagamento desvinculado da produção agrícola e utiliza um sistema monetário que "deflaciona" a dívida contraída em vez de aumentá-la. Essa medida faz com que os *eupátridas* assumam uma nova postura, utilizando-se da noção de *diké* (justiça) quando adquirem um outro papel social, o de credores que estimulam o acesso à renda. Essa mudança econômica favorece a emergência de uma atividade comercial marítima, que se estabelece como uma alternativa e um mecanismo propiciador de prosperidade, principalmente da população de poucos recursos (CANDIDO, 2012, 16-27; SILVA, 2013, 44-54).

Pisistrátidas estava agregada à formulação de uma geografia sagrada e a uma noção de territorialidade[16] estabelecida em torno da produção e da venda de vinho, de azeite e de artefatos cerâmicos, tanto para o mercado interno da Ática, quanto para o mercado exterior banhado pelas águas do Mediterrâneo.

As transformações sociais levaram os Pisistrátidas a utilizarem, por exemplo, a festividade das Panateneias como uma atividade difusora e propagandística, procurando destacar o modo de vida aristocrático ateniense em toda a região da Ática e na franja da Ásia Menor. Os jogos panatenáicos, em honra a deusa Athená, contavam com a presença de atletas e políticos estrangeiros, oriundos de diferentes *póleis* do mar Egeu e do mar Mediterrâneo (NUNEZ-PEREZ, 2008, 256). A sociedade ateniense do período arcaico mantinha relações políticas, sociais e culturais com as demais *póleis* gregas, como demonstra a cultura material – composta por vasos cerâmicos com figuras negras e vermelhas, fabricados pelas olarias atenienses no período de 550 a 510 a. C. – encontrada em áreas como a Ásia Menor, o norte da África e a Magna Grécia.

De acordo com a ceramologia e com a arte escultórica grega, esse período corresponde à transição entre o fim da arte caracterizada pela emergência do "estilo severo" e o início do "estilo florido" nas decorações imagéticas. Nesse momento surge a primeira geração dos pintores de figuras vermelhas. Tal datação também corresponde à época em que Atenas apresentava uma efervescência cultural, relativamente aos contatos com outras *póleis* mediterrânicas, e ao surgimento de uma cultura pan-helênica contrária à cultura fixada pela aristocracia tradicional. Atenas havia criado uma extensa rede de comércio com entrepostos e colônias no ultramar. A interação cultural dos gregos com os habitantes da Ásia Menor, sobretudo com os persas, proporcionaria uma mudança na mentalidade coletiva e no gosto dos artesãos-pintores e dos compradores. A função da arte se modificaria, caminhando do funcional para o monumental, do domínio da natureza para o controle do abstrato, do ritualístico para o contemplativo. A cultura material deveria expressar a beleza e a virtude, que, combinadas, desenvolveriam uma identidade com origem no circulo aristocrático e que seria projetada, por exemplo, nos jovens atletas vencedores dos jogos olímpicos (SANCHES, 2010, 1-8; POLLITT, 1990, 75-9).

---

[16] A noção de "territorialidade" obriga a identificar os sujeitos, assim como as estruturas e a historicidade dos processos que afinal desembocam na defesa e na perda de um território material e mítico (DETIENNE, 2004, 134).

Interessa-nos estabelecer um *campo de experimentação comparada*[17] no período arcaico, relativamente à representação imagética e textual das mulheres musicistas-citaristas, pois acreditamos que a função destas esteja para além de suas participações em banquetes privados e simpósios, e de suas atuações categorizadas como *hetairas*. O *corpus* imagético da documentação e objeto de análise desta tese, que tem por intuito identificar a *ação social* das musicistas-citaristas na sociedade grega do VI a. C., é composto de artefatos cerâmicos do período de 550 a 510 a. C., da região da Ática e da Magna Grécia, que perfazem o total de 16 vasos catalogados e analisados em um universo de aproximadamente 80 artefatos tematizando o deus Apolo, o homem e a mulher citarista.

A representação imagética da mulher exercendo a função de musicista-citarista na sociedade ateniense do período arcaico apresenta uma vasta historiografia que a define somente como uma artista profissional envolvida em apresentações musicais[18]. Grande parte da historiografia categoriza a significação da musicista-citarista na condição de *hetaira*[19], a partir da conjunção dos elementos mulher e cítara. Com isso, o feminino geralmente acaba sendo rotulado como coadjuvante do masculino. Como historiadores da Antiguidade, questionamo-nos se a presença de um instrumento musical (a citara) é um indicativo suficiente para a identificação da mulher como *hetaira*[20] na sociedade grega do VI e V a. C.

---

[17] Utilizaremos a metodologia experimental de Marcel Detienne (Os gregos e nós, 2000 e Comparar, o incomparável, 2004) denominada de *comparativismo*. Neste método sociológico se determina o aspecto social das sociedades que aparecessem com dignidades distintas (as genealogias e as oposições sobre as experiências sociais). Marcel Detienne recupera a polissemia do mito grego comparando-a com outras sociedades antigas. O autor evoca os atores, a estrutura social e os atos que proporcionam sentido, contrastando os casos. O autor parte da ideia de que historiadores e etnólogos devem analisar em conjunto diversas sociedades e compreender suas produções culturais. O objetivo desta metodologia seria observar como as sociedades representam como habitar um lugar, fundar um sítio e de como ir de um lugar ao outro.

[18] Ver: MARCONI, 2004, 122; GODHWILL, 1995, 12; FRONTISI-LISSARRAGUE, 1990, 216; BARKER, 1989, 211; MASS, 1974, 113;

[19] Mulheres exercendo este tipo de função musical e prestando serviços sexuais. Cf. Aristofanes. *Vespas*, 1341–70; Xenofonte. *Simpósio*, 2.1, 2.7–22, 3.1, 9.2–7; Platão. *Simpósio*, 176e7–8, 212d6. De acordo com Luciano de Samotracia, autor do II d. C., (*Diálogos das Cortesãs*, 8) a *hetaira* em público deve-se vestir atraentemente e não ter hábitos afeminados, falando de maneira suave, sem se exaltar aos gritos e apresentar uma conversa inteligente quando estiver na companhia de um estrangeiro ou um convidado. Quando participar de um jantar, não beber em demasia para não cair no ridículo. Nas refeições, não comer exageradamente e com modos ao comer e beber com moderação. Durante uma conversa não pode falar demais ou zombar de qualquer assunto quando estiver com alguém. Quando dormir com o conviva não fazer movimentos grosseiros ou desleixados. Estes costumes tornam a *hetaira* uma acompanhante popular para os divertimentos que atrai os homens a ponto de amar estar em sua companhia.

Poucos pesquisadores[21] apreenderam a função social das musicistas-citaristas como pesquisa. Estas aparecem classificadas apenas como elementos figurativos em cenas de vasos de banquete, sobretudo relacionadas ao *simpósio* grego[22]. Segundo Frontisi-Lissarrague (1990, 210), essas profissionais, por vezes, são categorizadas como objetos de ambigüidade perante a atuação social do masculino no contexto do circulo aristocrático de Atenas, em contraponto ao modelo de cidadão. Encontramos diversas abordagens historiográficas[23] que partem da documentação textual acerca da educação das mulheres atenienses, tanto das mulheres bem-nascidas quanto das *hetairas*[24] e das cortesãs, fundamentada em uma educação intelectual[25] que perpassa um conjunto de aprendizados, que vão dos afazeres domésticos à atuação musical. No tocante as *hetairas*, as abordagens relacionam sua aprendizagem, principalmente, à prática do entretenimento para o universo masculino, por ocasião dos simpósios e dos banquetes.

De acordo com Marilyn Katz[26] (1998, 50), os aristocratas bem-nascidos aprendiam a ler e se reuniam em casas particulares para compartilhar da música e da poesia. A cultura grega concedeu a música um lugar de destaque, definindo-a como formadora do caráter do cidadão, tanto no que diz respeito ao aprendizado da virtude quanto no que se refere à formação espiritual[27].

---

[20] A figura da *hetaira* surge como um fenômeno do VI a. C., deixando transparecer estar relacionada à prostituição (REINSBERG, 1989, 161). Nesse sentido, se desenvolve a ideia de que a *hetaira* (cortesã) seria uma consequência da atividade comercial gerada pela circulação monetária implantada pela tirania. A *hetaira* seria uma nova representação discursiva que serviria para interesses ideológicos e culturais, baseada na troca de presentes, entre os aristocratas (dos *philoi*, ou seja, dos amantes da riqueza e da beleza), e tendo em vista que ela poderia ser sustentada por algum aristocrata rico em oposição à atividade sexual da *porné* (KURKE: 1997, 107).

[21] SANCHES, P. L. M., 2009, 1-8; CERQUEIRA, F. V., 2001, 377.

[22] REGIS, M. F. B., 2009.

[23] NETO, E. M. G., 2007, 32-37; VRISSIMTZIS, N. A., 2002, 95; CERQUEIRA, 2001, 39; SALLES, C., 1982, 46.

[24] Ateneu, em *Deipnosophistae* (XIII, 568), explicou que a *hetaira* fora treinada na arte da conversa, incluindo o cantar, o dançar e o tocar instrumentos.

[25] Essas mulheres se empenham em atividades intelectuais, ou seja, em ler e tocar música e só se envolviam na companhia de outras mulheres, de escravos e de homens menos abastados (FANTHAM, 1994, 104).

[26]KATZ, M. ***Daughters of Demeter***. In:
http://mkatz.web.wesleyan.edu/daughters_of_demeter/daughters_of_demeter.htm

[27] Brundrick (2005, 10) e Sakka (2009, 1) defendem que existe um *ethos*, composto pela relação da música com o cidadão, correspondendo ao amador ou profissional. O *ethos* estaria correlacionado com as

A tradição aristocrática das cidades gregas garantia o ensino musical como uma das etapas educativas da formação do jovem cidadão, exigindo alguns anos de dedicação ao canto e aos instrumentos musicais (como a lira ou a citara). A valorização da música, contudo, não acarretava uma euforização do músico pela sociedade grega. Aristóteles não hesita em chamar os músicos de profissionais vulgares e em dizer que a profissão musical era imprópria para um cidadão (Pol., 8, 1, 1337 a 10-20). A atribuição musical somente corresponderia ao homem durante a juventude, devendo ser abandonada na idade adulta. Nas palavras de Aristóteles (Poética, 16, 1453 8-14), o que diferia a educação musical de uma mulher bem-nascida de uma *hetaira* estava relacionado ao fato de esta última ser preparada para uma educação musical profissional voltada para apresentações em simpósios. Na *Constituição dos Atenienses*, Aristóteles (50. 7-10) relata o quanto se deveria pagar para uma musicista, seja a profissional tocadora de flauta, de lira ou de citara. Por ocasião dos festejos panatenáicos, o valor não deveria ultrapassar duas dracmas.

A partir da referência à ação social das musicistas-citaristas, feita por Aristóteles, da catalogação do corpus imagético e da análise comparativa dos sintagmas presentes nas imagens, retratando-as em diferentes espaços sociais, questionamo-nos a respeito do que poderia ser assimilado sobre a atuação social das musicistas-citaristas entre os gregos. Que valores essas imagens representavam na sociedade de Atenas no período da tirania dos Pisistrátidas?

Com o intuito de chegar a alguma resposta nesse sentido, refletimos sobre os indícios das diferentes atividades sociais da função de musicista-citarista, apontados pelos artesãos-pintores através dos desenhos inseridos no espaço da cerâmica. Por meio das figuras femininas presentes nos artefatos de cerâmica selecionados, buscamos compreender o imaginário social que cercava a musicista-citarista, sua mobilidade pelos espaços públicos da *pólis* e sua atividade fora do âmbito doméstico, assim como a dimensão da visibilidade que a representação nesses artefatos lhes dava.

A justificativa do período abordado está no fato de nele termos verificado a construção de um tipo de imagem da mulher atuando como musicista e pedagoga, afastada do modelo de musicista-citarista *hetaira*, que estava ligado estritamente aos simpósios. Entretanto, adotamos a explicação para o aparecimento das representações,

---

concepções de moral e de moderação (*sophrosyne*) em face da arrogância e do orgulho do músico quando se apresenta. Rememorando o mito do flautista Mársias, que teria desafiado Apolo para uma competição musical. O deus venceu e para punir a arrogância dependurou-o em uma árvore e retirou-lhe a pele.

neste período, pautado pelas ações eminentemente políticas, ou seja, pela incorporação, ao núcleo urbano de um excedente do *demós* rural, de um segmento social emergente, que investia nas atividades comerciais e mercantis. Para isso temos em vista o fato de Pisístrato ter realizado uma série de reestruturações sociais e urbanísticas[28] após expulsar um núcleo opositor das antigas famílias aristocráticas como, por exemplo, o *genos* dos Alcmeonidas. Os Pisistrátidas, ao exercerem este tipo de poder, programaram diversas transformações a partir da unificação do território ático. Esse acontecimento incidiu em uma modificação social e econômica da Ática, caracterizada pelo crescimento populacional do espaço urbano advindo do meio rural. Para absorver esse excedente, Pisístrato, em substituição ao trabalho rural (*chora*), empregou os habitantes no espaço urbano (*asty*), em várias obras públicas, tais como: o calçamento de ruas e a construção de templos e de fontes de água. Ainda no campo cultural, Hiparco teria patrocinado o poeta Simônides de Ceos e sido o responsável pela distribuição de estátuas de Hermes com citações de poesias épicas na zona rural (*chora*).

De acordo com Guia (2007, 208), Pisístrato e seus filhos, Hipías e Hiparco, foram responsáveis pela difusão de uma ideologia da autoctonia, transferindo e ampliando os valores e as concepções cívicas da aristocracia para todo o *demós*. Pisístrato redefine para a Atenas arcaica o modelo ideal aristocrático da época de Homero, construindo uma organização patriarcal da sociedade, na qual o homem deveria ser o líder, ter uma esposa capaz de lhe proporcionar a sucessão e a transmissão legítima do patrimônio e filhas bem-nascidas, educadas na arte da música, à moda da educação realizada em Lesbos pela poetisa Safo[29]. Os Pisistrátidas, ao euforizarem os

---

[28] Sólon dinamizou a produção de vasos cerâmicos em Atenas. Conforme dados de Rasmussem (1991, 100), havia mais de um bairro de ceramistas, mas o *Kerameikos* concentrava a maioria das oficinas. Estas oficinas, que confeccionavam vasos de figuras negras, tinham moldes ou ginetes que propiciavam a produção em série. Em 530, o estilo de figuras vermelhas foi criado, entretanto, coexistiram artesãos que compartilhavam e produziram nas duas técnicas. Os vasos cerâmicos de figuras negras e vermelhas são exemplos deste tipo de atividade econômica financiados pelos tiranos. Pisístrato e seus filhos passaram a desenvolver o patrimônio público de Atenas, tornando-se os patronos das artes e os responsáveis pela construção de templos e outros edifícios administrativos (SANCISI-WEERDENBURG, 2000, 57-77; ANGIOLILLO, 1997, 181-3; SHAPIRO, 1995, 9-14). Depois de 480 a. C., o *demós* ateniense se tornou o patrono das obras públicas e ocupou o espaço deixado pelos tiranos (MORRIS-RAAFLAUB, 1998, 297-318; BOEDEKER-RAAFLAUB, 1998, 59-86; COULSON, 1994, 1-6).

[29] De acordo com Dowden (1989, 103), Safo teria uma função de "poetisa educadora". Essa atividade, como analisa Funari (1995, 99), estava, em geral, a cargo "de homens que compunham versos para as virgens, como Alceu ou Píndaro" – Safo fugiria a esse padrão. A poetisa atuou em Metilene como sacerdotisa de Afrodite e desenvolveu uma *hetairería* feminina, assumindo a função de educadora, estando encarregada de preparar as futuras jovens nubentes para o casamento. As atividades eram

matrimônios, articularam os paradigmas de feminilidade, que se revelam por intermédio das jovens nubentes, cujo modelo se encontra nas participantes dos coros ligados às festividades cívicas[30].

A presença da musicista-citarista, simbolizada pela *hetaira* e pela musicista pedagoga nos vasos de figuras negras e vermelhas, no período arcaico, corresponde a um novo modelo educacional favorecido pelos tiranos, correspondendo a uma propaganda político-educacional desenvolvida por intermédio da reestruturação dos festivais áticos (as Panateneias e os festivais dionisíacos). Esses festejos cívicos teriam como objetivos promover a integração e a reorganização da comunidade *políade,* que estava envolta em um conflito social (*stasis*), mesmo após a reforma soloniana.

Ao restringirmos nosso estudo às musicistas-citaristas na cerâmica grega do VI a. C., priorizamos como documento a cultura material[31] em diálogo com a

---

desenvolvidas em grupo e direcionadas a composição de hinos acompanhados de instrumentos musicais, entre eles a cítara e os números de dança em apresentações de coro (GOMES, 2004, 99).

[30] Observamos estes desempenhos musicais das jovens aristocratas quando estas exercem a "ação social" relacionada aos rituais consagrados à deusa Demeter. As jovens nubentes se dedicavam como uma *kanephoros* e participavam em *khoros* (coro vocal e musical) ao lado de homens, utilizando instrumentos como a cítara e o *aulos* (flauta). Podemos categorizar a participação das jovens nestes festivais, por exemplo, em um conjunto de vasos datados entre 550 a 510 a.C., representando-as na realização de performances no cortejo e no espaço do templo ligado as *Antestérias*. Destacamos que as jovens musicistas reportadas em vasos como *oinochoe* e *taça* pertencem ao grupo de mulheres bem-nascidas, como nos descreve Linda Roccos (2005, 654–59), por usarem adereços como colares, os *peploi* (túnicas), mantos ricamente decorados e cabelos compridos que as associavam intrinsecamente como jovens nubentes prontas para realizarem os rituais de casamento. De acordo com Goff (2004, 115) e com Brule (1987, 287), seria na ocasião das festividades cívicas atenienses a oportunidade de as jovens nubentes demonstrarem o aprendizado adquirido. Plutarco exemplifica a filha de Pisístrato que se apresentava como uma *kanephoros* de Demeter e que, por sua performance insatisfatória no ritual, foi rejeitada por um pretendente (Plut. *Moralia*. *On restraining anger*, 457).

[31] A construção da grade de análise metodológica das imagens tem por princípio a proposta de Claude Bérard (1983, 5-9) ao definir que a imagética grega é organizada de maneira sistemática. Tal fato nos permite delinear à lógica que preside a construção das imagens nos vasos gregos a partir do estabelecimento de um conjunto de imagens de mulheres musicistas e através do método de análise decodificando a narrativa e apontando para os comportamentos sociais da sociedade dos helenos. O artesão do período arcaico, assim como o pintor do século XIX constrói a imagem da mulher a partir de um repertório comum de elementos estáveis e necessariamente constantes visando a identificar e a demarcar a imagem da musicista. Claude Bérard denomina este processo de UFM (unidades formais mínimas), que auxilia-nos a formar o "signo de identificação" da personagem. As marcas que formam as UFM precisam necessariamente estar presentes no conjunto de imagens, visando a manter a relação do repertório. No nosso corpus, formado pelas imagens das musicistas-citaristas, procedemos de início com a identificação da imagem à qual denominamos e à sua referência. Em seguida, definimos o repertório da imagem em duas categorias: repertórios anatômicos descrevendo o tipo físico e a posição espacial da musicista nos vasos cerâmicos e os utensílios que apontam o que a protagonista carrega ou porta sobre o corpo – no caso haverá sempre a presença da lira ou cítara de diferentes cordas (5 a 7 fios) e da indumentária com ornamentos. A partir do estabelecido, forma-se o signo como operação combinatória que transforma a referência em significação no quadro identificado por nós como "unidades sintagmáticas", como o cabelo, o vestuário, os acessórios, o colar e brincos. Ao lado, qualificamos o signo a partir da "intenção de comunicação", na qual explicamos os possíveis significados. A combinação

documentação textual. Ao enfatizar as musicistas-citaristas, o resultado desta análise pode apontar para outra direção afastada do modelo ideal de mulher grega do período clássico (o padrão *mélissa*), relativizando o espaço de atuação do feminino. As imagens em vasos cerâmicos no período dos Pisistrátidas representam essas mulheres executando seu papel social de maneira ativa, dentro de grupos sociais e educacionais, como o coro (BELIS, 1999, 102).

A presença da mulher citarista no concurso de coros e em apresentações musicais no âmbito de um espaço cívico nos conduz ao questionamento sobre o modelo ideal de mulher grega, fundamentado na reclusão e nos atributos de silêncio e de discrição. O modelo social feminino idealizado foi apresentado baseado na figura da mulher-abelha (melissa), como um modelo que nos leva a supor ter sido ratificado pelos homens no período clássico. O modelo melissa[32], divulgado pela historiografia, baseado em documentações textuais (a *Teogonia* e *Os Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, e o *Catálogo de mulheres*, de Semômides de Amorgos), caracteriza-se pela figura da abelha-rainha, que

> se propõe ao casamento como parceria na coabitação, estabelecendo que a lei, os deuses, e a natureza fazem com que a mulher, de corpo e alma, seja feita para o interior da casa, e o homem, de corpo e alma, seja feito para o exterior, em uma relação que deve ser complementar (SILVA E ANDRADE, 2009, 313-42).

A historiografia que aborda a participação social feminina na vida pública no período clássico tende a qualificar as mulheres geralmente como expectadoras do espaço cívico, mantendo sua atuação social restrita ao *oikós* ou ao banquete privado[33]. Desta maneira, podemos inferir que as festividades cívicas, promovidas pelos Pisistrátidas, viabilizaram a formulação de um lugar social das mulheres como seres ativos, de exibição no espaço público e afastado do espaço doméstico. Esta ação social

---

das unidades formais constitui um sintagma. Este, por sua vez, é suscetível de se articular com outras unidades ou com outros sintagmas para constituir uma imagem com conteúdo narrativo. O conceito de "repertório de unidades formais mínimas" foi aplicado ao conjunto de cerâmica do VI-V séculos a. C. O que estabelece sentido para a imagem é a combinação de diversas unidades e não cada traço individualmente, a figura permite acessar de forma imediata o referente que se quer reproduzir, a realidade visual e concreta que o pesquisador tem por objetivo construir.

[32] Conforme Fábio Lessa (2004, 157), com esse tipo de abordagem, "estamos também ampliando o campo de ação das esposas atenienses, que deixa de se limitar exclusivamente ao interior do *oikós*, na medida em que podemos apreender as suas formas de interação com os variados grupos externos à esfera doméstica".

[33] KITTO, 1990, 32; ZEITLEIN, 1996, 87; EASTERLING, 1997, 25; FOLEY, 2001, 21.

objetivava fortalecer e divulgar o modo de vida da oligarquia emergente junto à tirania, cujo modelo se encontra nas festividades cívicas e nos modelos de coros femininos, por intermédio de grupos rituais, idealizados a partir de Safo de Lesbos.

Ao analisarmos o tema das musicistas-citaristas em perspectiva comparada – por meio de um diálogo entre a cultura material e a documentação textual –, pusemos em confronto as identidades da hetaira e da pedagoga, buscando compreender as imagens criadas pelos artesãos-pintores como uma estratégia discursiva capaz de evidenciar os conflitos do sistema político-econômico desenvolvido durante a tirania dos Pisistrátidas.

A imagem da musicista-citarista pedagoga nos vasos de contexto de casamento, treinamento, ou apresentação musical, é a materialização simbólica e discursiva da defesa ativa da vida aristocrática como uma forma de autodefinição e de distinção social. A apropriação deste sistema pelos Pisistrátidas como forma de aprendizado fez emergir uma nova oligarquia relacionada com figura da deusa Athená, a divindade políade patrona das artes e ofícios, e com os grupos educacionais geridos pelos poetas jônicos Anacreonte, Safo e Alceu de Lesbos.

A representação da musicista-citarista hetaira nos vasos cerâmicos de contexto simpótico estaria relacionada com a materialização simbólica e discursiva na qual o estilo de vida da *habrosyne* se define como um modelo social desenvolvido para atender a uma aristocracia *inter-pólis*, cuja base se consolidava em um modelo jônico durante a tirania de Hiparco e Hípias.

CAPITULO I

A emergência da tirania dos Pisistrátidas

A tirania dos Pisistratidas foi um período histórico que definiu e delimitou a cidadania e, ao mesmo tempo propiciou o estabelecimento de uma reformulada identidade ateniense. As medidas legislativas de Sólon e, de forma comparada, a dos Pisistratidas pretenderam fixar a organização de um espaço social hierarquizado, demarcado pelos rituais cívicos, pelo culto heróico e pela integração cívica de novos grupos sociais emergentes (como os artesãos e os comerciantes).

1.1 O conceito de tirania arcaica

O termo tirania deriva da palavra grega "*Tyrannos*", que, essencialmente, significa um governante autocrático cujo poder emerge através da negociação e da habilidade, e não pelo uso do poder coercitivo. Isso difere significativamente do entendimento moderno da palavra "tirania", que é apreendida como uma forma política que usa da força e da opressão. Examinaremos o regime político dos Pisistrátidas como um sistema político definido pela tirania, ou seja, como um aparelho apaziguador de conflitos sociais entre um pequeno campesinato e uma classe emergente de âmbito mercantil (MOSSÉ, 1969, 61).

Robert Drews (1972, 135) redefine a palavra «*tyrannis*» por intermédio do poema lírico de Arquíloco (Frag. 22, E. Diehl), que compara o rei Giges, da Lídia, a um grande tirano. De acordo com Plutarco (*Moralia* 301 F-302A), este governante lídio era apoiado por soldados da Caria quando se rebelou contra o Rei Candaules[34]. Drews argumenta que os aristocratas gregos, como Cypselo, em Corinto, e Pisístrato, em Atenas, imitaram os governantes orientais, trazendo de fora sua guarda pessoal[35]. O autor formula a ideia de que o tirano era um estrangeiro social, ajudado por *hoplitas*

[34] Heródoto (Hist., 2, 151-4) nos diz que Psamético, fundador da dinastia Saite, do Egito, tinha soldados cários e jônios sob seu comando. Depreende-se esta relação a partir de uma inscrição em um selo assírio (estudado por Luckenbill em 1927), na qual Giges enviou reforços militares para auxiliar Psammético. Esta hipótese fez com que Drews (1972, 129-44) retomasse a teoria político-militar acerca do estabelecimento da tirania e de que os regentes orientais para obter o poder se valiam do apoio dos *hoplitas* (soldados).

[35] Claude Mossé (1969, 62) descreve que o *demós* cedeu 100 homens denominados de *dourophoroi* para a guarda pessoal do tirano para que este atuasse como árbitro, governando em favor do povo e em benefício da boa *pólis*.

profissionais na derrubada das aristocracias tradicionais e na instauração da tirania. Outra ideia defendida por Drews se baseia nos estudos de S. I. Oost, que considera o tirano como um comandante militar (*polemarco*) bastante popular, capaz de derrubar as aristocracias tradicionais e de obter o poder para si e seus correligionários.

Alguns autores do período clássico, como Sófocles e Heródoto, parecem usar o termo *tyrannos* (tirano) e *basileus* (rei) como palavras que teriam o mesmo sentido político. Na época arcaica, contudo, essa expressão adquire outros significados, como o sentido que Teognis de Megara lhe atribui ao descrever, depreciativamente, a atitude do tirano em virtude de sua preocupação com o comércio. O tirano estava interessado em proporcionar uma melhor redistribuição das terras (PARKER, 2007, 15). Como o poeta estava ligado ao círculo aristocrático tradicional, os resultados das ações do tirano lhe eram desagradáveis.

Partindo da afirmação de Teognis, podemos inferir que o legislador, quando se decidia por não renunciar esse poder, tornava-se, assim, um tirano. Convenciona-se dizer que a tirania emerge, pela primeira vez, durante uma crise pela supremacia política entre as famílias aristocráticas (*genoi*). De acordo com Andrewes (1956, 38), isso foi ocasionado em decorrência da "revolução hoplítica" como uma nova estrutura militar, e da adoção da estratégia da "falange dos hoplitas". Na abordagem desse autor, a formação hoplítica privou o *aristhoi* de sua função de defensor da comunidade e de sua legitimidade como governante por direito divino da *pólis*.

Contudo, podemos relativizar a conotação clássica e moderna dos tiranos como déspotas[36] se passarmos a considerá-los como mantenedores da justiça (HAMMOND, 1982, 350). Aristóteles aponta uma distinção entre os "maus"[37] tiranos de sua época (final do período Clássico) e a outra metade dos tiranos arcaicos, como aqueles que

---

[36] Nas observações do pesquisador Ferrill (1978, 385), após 400 a. C., a tirania pode ser considerada como um governo exercido por um governante arbitrário, despótico, cruel e autocrata (usurpador), que exerce um poder executivo sobre a *pólis*. Neste período, a tirania é impopular e se configura como o oposto das instituições democráticas. Todas as conotações modernas do ter *tirano* serão apropriadas para um segundo período da tirania aplicada ao sucessor de Pisístrato, Hípias, após o assassinato do seu irmão Hiparco, por opositores políticos.

[37] Autores como Jacoby (1986, IIIb, 101), Rhodes (1981, 17) e G. E. Pesely (1998, 96) creditam a Aristóteles a autoria do papiro *Oxyrrinchia Hellenica***.** Um documento que diminui a credibilidade do bom tirano e atribui a Pisístrato um retrato impopular (P. Oxy. V 842, XIII PSI 1304 e P. Cair. temp. inv. n. 26/6/27/1-35).

contribuíram para o bem público[38]. As reformas econômicas implementadas por Sólon não garantiram os direitos territoriais para todos os grupos sociais, mas proporcionaram as condições e os incentivos para que alguns segmentos da população acumulassem riquezas (MORRIS, 2010, 85-111).

A forma de governo dos Pisistrátidas está em consonância com a norma de tirania naquela época. Abarcando apenas duas gerações, de Pisístrato a Hiparco, a política aplicada em cada parte do regime podem ser vistas de diferentes maneiras, especialmente durante o governo de Pisístrato. Tucídides (Guerra do Peloponeso, 6. 54) descreve que "a pólis ainda era governada por leis que já existiam anteriormente". Heródoto (Hist. 1 59) faz o mesmo contraponto quando afirma que "nem tentou eliminar as magistraturas existentes nem mudar as leis". Pisístrato, aparentemente, tinha a reputação de ser "um extremo democrata" (Arist. Ath. Pol., 14-15). Comparativamente, do ponto de vista moderno, esse epíteto parece mostrar o tirano como um governante mais democrático ao invés de despótico.

No entanto, algumas atitudes políticas acabam caracterizando esse tipo de governante como um tirano, como quando visam a proteger a sua posição. Pisístrato, como líder político, "manteve uma força permanente de mercenários para seu uso pessoal e mantivera os filhos de potenciais adversários como reféns" (POMEROY, 1999, 159-81). Ações políticas como essas estavam de acordo com a visão tradicional de uma tirania, que visava a ter um "sistema de repressão universal cujos modelos são Periandro e os reis da Pérsia" (ANDREWES, 1956, 303). Contudo, estratégias como essas demonstram a dificuldade de se determinar como o governo de Pisístrato poderia ser descrito ou caracterizado. Sua forma de governo é muito diferente da de Hípias, que de acordo com vários documentos textuais, era um tirano muito mais severo do que Pisístrato, principalmente após seu irmão Hiparco ter sido morto pelos tiranicidas.

Pisístrato deu grande ênfase à melhoria econômica de toda a *pólis* de Atenas. Conforme relatado por Tucídides (Guerra do Peloponeso, 6. 54), com a utilização de cinco por cento de todos os rendimentos, ele "melhorou muito a aparência do núcleo urbano". No entanto, Lavelle sugere que esse imposto era transferido do *demós* durante as suas duas primeiras tentativas de uma tirania, antes de conseguir o apoio da

[38] Orthagoras, tirano de Sicyon tinha uma boa reputação e de um governo quase constitucional. Periandro, tirano de Corinto e Pittacus de Mytilene foram incluídos por escritores antigos entre os Sete Sábios e caracterizados como homens de profunda sabedoria e de devoção à verdade e à justiça (GRANT, 1987, 101).

comunidade para usar a taxa com aquela finalidade. Aristóteles (Ath. Pol., 16-17) fornece-nos a referência de que "o tirano teria cobrado um imposto de dez por cento na produção agrícola". Se ambos os impostos foram introduzidos ou se foi o mesmo imposto, a diferença teria sido alienada, como Lavelle sugere. Lavelle explica que Heródoto supostamente não gostava de Pisístrato, pelo fato de que "o historiador [Heródoto] só poderia ter começado por informações dos próprios atenienses que criaram e mantiveram uma atitude oficial de execração ao tirano por causa do imposto" (LAVELLE, 2005, 162). Heródoto relatou como os atenienses se sentiam no século V, descrevendo uma "memória coletiva" de disforia relativamente ao regime Pisistrátida, difundida principalmente pelos opositores (os Alcmeonidas).

A forma como o regime dos Pisistrátidas tomou o poder sugere que se tratava de uma tirania. Criando o segmento social dos *hyperakrioi*, ou homens das montanhas, Pisístrato tentou duas vezes impor uma tirania sem sucesso. No entanto, quando ele tomou a Acrópole, os *korunephoroi* (os portadores de lança) – uma guarnição armada que era um instrumento comum para o estabelecimento de tiranias (MCGLEW, 1993, 118-20) – lhe foram fornecidos pelo *demós*. Plutarco sugere que Sólon, como arconte do final do século VII, criou inúmeras reformas democráticas antes de Pisístrato, que teria atuado como uma espécie de consultor.

Enquanto exilado na Eubéia, Pisístrato adquiriu recursos pecuniários por intermédio da mineração, antes de pensar em uma terceira tentativa de se estabelecer como tirano de Atenas. Smith (1989, 50) credita a Hípias essa estratégia de acúmulo de bens como um mecanismo político eficaz para a contratação de mercenários. Quando Pisístrato falece de causas naturais, Hiparco assume o poder. Contudo, acaba morto pela ação contestatória dos tiranicidas, sendo substituído por Hípias, que ficaria registrado como um líder mais repressor do que seu pai.

A tirania de Hípias não é marcada por fatos políticos. Presumivelmente, seu governo foi uma continuação do de seu pai. No entanto, Hípias tornou-se muito mais rígido. Aristóteles descreve: "Hípias vingou-se da morte de seu irmão, com muitas execuções e expulsões, e ficou desconfiado para com todos" (Ath. Pol. 19. 1-30).

A tradição diz que o cotidiano da população com os tiranos foi de escassos recursos. Por esse ponto de vista e pelo seu desejo de manter o controle através de qualquer meio possível será enfatizado por Andrewes (1956, 167) e Ober (1987, 65) como um aspecto tirânico. De acordo com as análises de Smith (2007, 112) pelo menos na magistratura de Pisístrato, essa relação foi mais equilibrada no plano econômico.

Pisístrato forneceu apoio e benefícios fiscais aos pequenos agricultores com dois objetivos: em primeiro lugar, que esse grupo social não ficasse na zona urbana, mas permanecerem espalhados pelo território ático; e, em segundo, que, estando bem economicamente, eles não teriam nem tempo nem inclinação para se preocuparem com os assuntos públicos (Arist. Ath. Pol., 16-17). Pisístrato passa a ser visto como benevolente, permitindo-se ficar sem privilégios, em conformidade com as leis. O tirano estimula a paz nos assuntos internos e externos. Como conciliador de interesses, apazigua os aristocratas e os campesinos, sendo justo com ambos os segmentos sociais.

A política externa de Pisístrato forjou ligações com Naxos, Tebas e Argos. A tirania pretendia preservar a diversidade e a amplitude de interações políticas, sociais e culturais da atividade dos tiranos. Essas estratégias buscavam conservar a posição de liderança e construir redes de alianças internacionais, como salienta Osborne (2005, 79), ao descrever que a região de Sigeum foi recapturada, e um dos filhos, Hegistratos, o bastardo de Pisístrato com Timonassa, foi enviado para governar Sigeum (Hdt. Hist. 5,94; Arist. Ath. Pol. 17, 3; MCGLEW, 1993, 53). Atenas estende sua influência pan-helênica construindo uma identidade cultural (*tó helenikon*) entre os atenienses observados pelo resgate das instituições da reciprocidade dos *basileus* homéricos e pela introdução da moeda de prata que circulou pelo Mar Mediterrâneo a partir de Atenas pelo mar Egeu (OSBORNE, 2005, 79; OLIVIERI, 2013, 46). Junto com a política externa, as artes literárias (com a transcrição das obras homéricas e a sua apresentação nos festivais panatenáicos) e artísticas foram apreciadas por Pisístrato, que as defendeu como propaganda política. De acordo com Osborne (2005, 5), os vasos de figuras negras da Ática foram mais negociados muito mais distantes do que no mandato de governo Solon, sendo comercializados nas colônias na Ibéria. Pisístrato incentivou a confecção de vasos cerâmicos no estilo de figuras vermelhas. Como Osborne observa, a produção cerâmica acompanhou essa política externa, pois os vasos foram exportados para essas regiões afiliadas. A arquitetura monumental também serviu de propaganda política. Pisístrato empreendeu um notável programa de edificações (ANDREWES, 1956, 112).

Esses tipos de projetos glorificaram os tiranos e uniram os atenienses com a região da Ática (SMITH, 1989, 21). Mediante esse conjunto de melhorias em Atenas, poder-se-ia, ainda, chamar Pisístrato um tirano? O “tirano” defende um estilo de vida em Atenas cujo objetivo parece ser o de garantir-lhe certa estabilidade social, sem a necessidade iminente de intervenções de outros grupos sociais. Analisada através do

campo de experimentação comparada, a tirania de Pisístrato criou riquezas que serviram mais a ela e a seus grupos aliados do que ao próprio *demós*. Portanto, o sucesso das políticas empreendidas por Pisístrato pode ser evidenciado pelo crescimento da população urbana de Atenas.

A maneira como se assumiu o poder e a forma como o regime funcionou eram definidas como tirânicas. O regime de Pisístrato parece ter sido muito bem sucedido, e Atenas prosperou sob uma liderança que só seria considerada tirânica pela visão de seus adversários, sobretudo o *genós* Alcmeonida. Sugerimos que suas políticas se relacionavam com a compreensão "moderna" de uma tirania. Como arconte, auxiliou uma população de poucos recursos, algo que Smith chama de estratégia política tradicional, juntamente com o programa de construção que glorificava os tiranos. Em alguns aspectos, Pisístrato não agiu como um tirano típico, pois o respeito às leis introduzidas por Sólon, tornaram-no um administrador incomum e fizeram com que ele fosse considerado como um tirano mais "democrático". No entanto, enquanto o regime de Pisístrato "era democrático para os padrões modernos", o reinado de Hípias seria um pouco diferente. Seu governo continuaria o trabalho iniciado por Pisístrato, mas tornar-se-ia mais déspota e cruel após a morte de Hiparco.

Os filhos de Pisístrato[39] adotaram uma postura de governo mais autoritária e absoluta[40]. Hiparco desenvolveu o aspecto cultural a partir do renascimento da poesia homérica. Hípias perseguiu aqueles que mataram Hiparco[41]. As facções políticas

---

[39] As obras de Heródoto e Tucídides, ao contar a história dos Pisistrátidas em diferentes contextos, enfatizam aspectos distintos, um mais político e o outro sexual. Um dos poucos relatos sobre o governo de Hípias advém da narrativa de Heródoto nas *Histórias* (1, 64, 1 e 5, 55, 1), mencionando o controle de Hípias sob o povo de Atenas, após a morte de Pisístrato e o assassinato de Hiparco. Heródoto não descreve diretamente a figura de Hípias antes do assassinato de Hiparco, mas deixa o leitor fazer inferências sobre como sucederá o poder de comando. Com a morte de Hiparco, inaugura-se uma nova fase da tirania sob Hípias, "em que os atenienses viviam sob uma tirania ainda mais dura do que antes", de acordo com Heródoto (Hist. 5, 55,1-6).

[40] Podemos estabelecer que a natureza comparativa da frase na narrativa de Heródoto crie aquilo que ficou conhecido como "o silencio de Hípias", que o torna comparável a outros tiranos no mundo grego, como Periandro, pertencente à família dos Cypselidas, em Corinto. Periandro é caracterizado como aquele que comete atrocidades à comunidade. Nas palavras de Tucidides (Guerra do Peloponeso, 6, 54, 5-6), diferente de Heródoto, a tirania antes do assassinato de Hiparco era menos opressiva, e o governante zelava pelo gozo das leis já existentes na *pólis*.

[41] Os autores antigos Heródoto (Hist. 5, 55) e Tucídides (Guerra do Peloponeso, 6, 54, 2) concordam que o filho de Pisístrato, Hípias, o sucedera, embora Aristóteles (Ath. Pol. 27, 3) descreva um governo em conjunto. Enquanto isso, a obra de Platão (*Hipparchus*, 228b) relata que Hiparco governara sozinho e tornara-se um tirano. Os relatos antigos, na maioria, se não todos, como registros atestam que a tirania tornou-se mais opressiva após o assassinato de Hiparco, mas divergem quanto à questão da natureza da regra que a precede, se a mesma teria um fundo político ou amoroso. Os autores divergem novamente em

procuraram a liberdade política e esse desequilíbrio de poder resultante da saída da tirania, que coincidiu com várias ameaças externas para Atenas, incluindo a perda de importantes minas da Trácia aos persas. A família dos Alcmeonidas, exilada em Delfos, minava o poder da tirania e insuflava a pólis espartana, visando a acabar com o regime político (Hdt. Hist. 1. 63. Arist. Ath. Pol, 19).

Sobre o final do mandato de Hípias, os relatos de Heródoto e Tucídides tecem algumas considerações. A primeira expedição espartana fora dizimada por Hípias e seus aliados, mas a segunda teria levado o tirano a se refugiar na Acrópole. Os Alcmeónidas e os outros exilados atenienses fracassaram para derrubar do poder. A permanência de Hípias ocorreu porque os opositores exilados não foram capazes de incitar suficientemente o povo ateniense contra o regime, embora estivesse mais rigoroso do que antes. É que o tirano ainda não oprimia os atenienses a ponto de ser intolerável (RAAFLAUB, 2003, 61; ANDREWES, 1956, 113). Contudo, os filhos de Hípias foram capturados pelos espartanos. Como acordo, os opositores concederam ao tirano um prazo de cinco dias para que partisse para o exílio, acompanhado da família (Hdt. *Hist*, 1.64. Arist., *Ath. Pol.*, 19). Hípias conseguiu obter refúgio na Pérsia, cuja ajuda esperava usar para restabelecer o governo. Anos mais tarde, depois de convencer Dario a invadir Atenas, Hípias acompanhou a expedição persa a Maratona (Hdt. Hist., 6, 102; Tuc. Guerra do Peloponeso, 6. 19)[42].

Cawkwell (1995, 80-1) argumenta que por volta de 510 a. C, o *demós*, a cujo apoio Clístenes poderia apelar, tinha um poder superior ao dos seus rivais políticos. A motivação disto, conforme se apontou, pode ter a ver com o crescimento da população e com o desenvolvimento econômico em torno da *pólis* de Atenas. Sendo assim, a ideia

---

relação à motivação dos tiranicidas, Harmodius e Aristogeiton, em cometer o assassinado do tirano. Heródoto permanece em silêncio, enquanto que Tucídides (Hist. 6, 54, 1) cita os avanços sexuais que Hiparco aplica sobre Harmodius como o começo do conflito, argumentando contra a crença popular que se desenvolveu a partir de uma oposição política. Aristóteles (Ath. Pol. 18, 2) reitera o ímpeto pessoal do assassinato, mas transfere a responsabilidade de Hiparco para Hípias. Platão (*Hipparchus*, 229 c-d) retorna a culpa de Hiparco e transforma o conflito em uma questão de ciúme intelectual ao invés de sexual. Os documentos antigos não conseguem alcançar unanimidade mesmo em relação à data de término da tirania, apontando tanto para a deposição de Hípias, por parte dos espartanos, em 510, ou para o assassinato de Hiparco, em 514.

[42] Hípias aliou-se aos persas, antes da primeira invasão de Dario. O tirano colaborou na invasão persa, encaminhando-os à Maratona, em 490, para enfrentar os gregos. Essa atitude filopersa consolidou o ódio dos atenienses à tirania (Hdt., Hist. 6. 107. 1). Assim, quando Heródoto compôs suas obras, os atenienses estavam em oposição à tirania. Os documentos textuais sobre os Pisistrátidas foram compostos várias décadas após a remoção de Hípias do poder, tornando os autores antigos suscetíveis à influência de atitudes anti-tirania patrocinadas pelos Alcmeonidas (LAVELLE, 1993, 11). Heródoto, por exemplo, nasceu por volta de 490, já duas décadas após os espartanos expulsarem Hípias (SEALEY, 1976, 3).

do ódio contra a tirania em Atenas somente poderia ser aplicada a partir do pressuposto de que havia um tirano tradicional (ao estilo de Dario) empunhando o poder supremo na *pólis*. Pisístrato toma para si os interesses do próprio *demós* e, ao incorporá-lo ao seu grupo político, quando cria um *demós* urbano, é apoiado por uma oligarquia emergente. Como resultado dessa aversão à tirania nos moldes orientais, os atenienses adotaram a prática do ostracismo, a fim de se protegerem contra uma nova recorrência (Tuc. Guerra do Peloponeso, 2.63.2.). Os atenienses detestavam pensar em sua própria liderança sobre a Liga de Delos, no século V, como uma tirania metafórica. Assim, o legado dos Pisistrátidas não criou uma aversão à tirania, mas, sim, uma aversão forte contra o tipo formal de tirania em que um só homem governa a *pólis*, como foi o caso particular de Hípias.

1. 2 Do arcontado de Crodus à função de aisymetes de Pisístrato

> "Damasias foi eleito arconte e ocupou o cargo por dois anos e dois meses, até que ele foi expulso pela força. Em seguida, por causa da guerra civil, eles decidiram eleger dez arcontes, cinco dos aristocratas, três dos agricultores e dois dos artesãos, e este grupo mantido para o ano depois de Damasias. Isso mostra que o arconte tinha um grande poder, porque nós achamos que eles estavam sempre se envolvendo em conflitos entre as facções. E eles continuaram em um estado de desordem interna geral, alguns tendo como incentivo e desculpa o cancelamento de dívidas [...] outros descontentes com a constituição, porque era uma grande mudança que havia ocorrido, e alguns porque sua rivalidade era mútua" (Arist. Ath. pol. 13. 2,3).

Atualmente, do material epigráfico que estabelece a lista de arcontes atenienses entre o VII e V séculos a. C., apenas pequenos fragmentos foram preservados, como uma estela de mármore situada na Ágora de Atenas (BRADEEN, 1964, 187-208).

O arcontado ateniense surgiu a partir da antiga instituição da realeza, no primeiro milênio a. C., permanecendo sobre o controle da dinastia Codridae-Medontidae. Com o passar do tempo, o basileu ateniense descendente tornou-se um arconte eleito e com um cargo administrativo vitalício (Arist. Ath. pol. 3,1; Paus. 6.19.13) [43].

A lista de arcontes atenienses foi formulada por Eusébio (Chron. I. 189) e reescrita por Castor, um historiador helênico (FGH 250 F 4). Acredita-se que o documento epigráfico teria sido forjado para fins políticos pela aristocracia da Ática do

[43] Os trabalhos mais relevantes correspondem a: I. SURIKOV, 2006, 1-9; E. BADIAN, 1971, 1-34; D. H. KELLY, 1978, 1-17; R. J. BUCK, 1965, 96-101; E. CAVAIGNAC, 1924, 144-148;

período clássico. No entanto, a lista pode ser considerada uma junção da tradição oral, acompanhada por uma genealogia, e uma prática da escrita exercida pelos magistrados (entendido como um elemento da *memória coletiva*[44] nas sociedades tradicionais).

De acordo com o mito, Atenas foi governada pelo rei Teseu, que, no período arcaico, foi substituído por arcontes e magistrados. Os arcontes eram aconselhados pelo Areópago, composto pelos Eupátridas (os bem-nascidos). As famílias aristocráticas controlavam as formulações políticas. Andrewes (1982, 368) destaca que antes da legislatura de Sólon era a função dos Eupátridas nomear os membros do arcontado.

A lista incluía, após Codrus, como o iniciador da função, alguns outros nomes, tais como: Medon, Acastus, Arquipo, Thersippus, Phorbas, Megacles, Diogneto, Pherecles, Thespieus, Agamestor, Ésquilo, Alcmeón[45]. Alguns desses nomes não são próprios do segmento social dos Medontidae, mas pertencentes a outras famílias aristocráticas (tais como os Alcmaeonidae e os Philaidae). Esta nova reestruturação política se deve ao fato de os arcontes do *genós* dos Medontidae tomarem como esposas às mulheres de outras famílias[46]. Pelas indicações dos documentos textuais, em 753 a. C. o poder vitalício do arconte foi transferido para um mandato de 10 anos. Posteriormente, em 683 a. C., o exercício do arcontado tornou-se anual (Arist. Ath. Pol. 3,1.; Paus. 4.13.7).

Podemos deduzir que os membros do *genós* Codridae, mesmo com o término de sua supremacia, se tornavam elegíveis, como foram os casos de Sólon e Dropides. As novas famílias de bem-nascidos exerceram a magistratura a partir dos *genós* Philaidae[47] (Miltiades[48], Cypselus[49]), Pisistratidae (Pisístrato, cerca de 669/8[50]) e Alcmeonidae

---

[44] Para Detienne (2004, 115), a "memória coletiva" era formulada "no interior de um grupo restrito as memórias individuais querem e podem se abrir facilmente umas às outras, como nos casos em que existe uma 'escuta compartilhada". A "memorização coletiva" seria possível, pois o contexto onde a mitologia floresce é aquele de uma memória forte enraizada em uma tradição cultural – a glorificação e o elogio dos heróis – "que serve de cimento ao conjunto dos helenos, em que eles se reconhecem a si mesmos porque é apenas através da gestão dos personagens desaparecidos que suas próprias existências sociais adquirem sentido, valor e continuidade".

[45] P. CARLIER, 1984, 325.

[46] M.T.W. ARNHEIM, 1977, 142.

[47] As informações de Heródoto e Tucídides são fundamentais para o estudo da tirania dos Pisistrátidas, porque os autores antigos tinham um acesso muito maior aos relatos históricos do que seus contemporâneos ou sucessores. O historiador Hermippus argumenta que Tucídides estava relacionado com a família Pisistrátida. Alguns estudiosos acreditam que Tucídides recebeu informações sobre os tiranos de uma família rival, os *Philaidae*. (GROTE, 1847, 145; URE, 1922, 33).

[48] Paus. 4.23.10.

(Megacles). Essa situação demonstra uma alternância da influência e do poder entre os Eupátridas, gerado pelo enfraquecimento político ou pelas alianças.

Na indicação de Aristóteles (Ath. Pol. 3.2-4), essa nova instituição de dez *basileus* arcontes indicava um *polemarco* (nomeado como arconte epônimo) e, por último, eram indicados seis *thesmothetes.* No período de Dracon, em 621 a. C., estes membros eram nomeados para cargos no *Areópago* (Ath. pol. 8.2[51]). Outra reforma do arcontado ocorreu no tempo de Sólon, quando este foi nomeado para arconte epônimo[52]. Ao compararmos os indícios sobre essa reforma, os documentos textuais[53] discordam se os arcontes eram eleitos por sorteio ou pelo voto na Assembleia. Nem todos os membros das quatro classes censitárias instituídas por Sólon tinham o direito de serem arcontes eleitos. Os grupos dos *pentakosiomedimnoi* certamente eram eleitos aos cargos políticos por causa de sua importância agrícola, demonstrada pela produtividade econômica, sendo um dos critérios estabelecido pelo legislador para o exercício do cargo, além da cidadania. Enquanto que, para os *zeugitai* e os *thetes*, pairam dúvidas por pertencerem aos segmentos sociais dos cavaleiros e marinheiros. Quanto ao *hippeis*, obtiveram essa concessão por ocasião da Guerra do Peloponeso (Ath. Pol. 26. 2).

Vejamos abaixo um quadro esquemático da organização política do arcontado, seguindo as informações propostas por Aristóteles (elaborada pelo autor desta tese):

---

[49] BRADEEN, 1964, 187.

[50] Pisístrato é descrito com este epíteto porque seu neto, filho de Hípias que também seria eleito arconte por volta de 496 (Paus. 2.24.7.).

[51] SEALEY, 1976, 96.

[52] A constituição de Sólon, em 594 a. C., representou um conjunto de leis moderadas para satisfazer as questões internas sobre a posse, o uso da terra e o perdão das dívidas aos agricultores pelas famílias aristocráticas. O tirano luta contra os outros segmentos sociais para conseguir o poder. Podemos, a partir disso, seguindo as premissas aristotélicas, definir a tirania grega como sendo implantada em Atenas por desavenças políticas entre os grupos sociais, ou pela falta de governança após o mandato de Sólon como legislador (Ath. pol., 14-15).

[53] Arist. Ath. pol. 8,1; 13,2; 22,5; Arist. Pol. 1274a 1-15; Tuc. Guerra do Peloponeso, 6.54.6.

Esquema 1 – Forma política do arcontado no período arcaico

ARCONTE BASILEUS

↕

EUPÁTRIDAS

Genós = Medontidae – Codridae – Alcmeonidae – Philaidae - Alcmeonidae

↕

Função social = POLEMARCO (arconte epônimo) ↔ seis thesmothetes

↕

Período pré- Sólon – *dois tribunais*: *Areópago* – crimes contra a *polis* (eleitos por voto ou pela Assembleia); *Heliaia* – crimes contra os menos favorecidos.

Ainda de acordo com Aristóteles (Ath. pol. 13)[54], a crise da Ática sobrevinha da discórdia entre os *aristhoi* e as populações de poucos recursos, identificadas por nós como *demós*. A tirania emergiu em razão da crise agrária e da colonização que fez prosperar novos segmentos sociais, oriundos do campesinato e do comércio[55]. Em Atenas, a luta pelo poder entre os segmentos políticos foi estabilizada pela adoção da *seisachtheia*[56], elaborada por Sólon, que instituiu medidas constitucionais e legislativas, para proteger a população de menos recursos contra a escravidão. Com sua ausência para solucionar a crise agrária, a necessidade de novas terras permaneceu[57]. A população de poucos recursos ficaria desapontada pela recusa do legislador em tornar-se tirano e defender seus interesses. Com a saída deste para conciliar os diversos segmentos sociais, a vida política ateniense degenerou-se para um estado de anarquia,

[54] Aristóteles baseou suas observações no trabalho de várias gerações de *Atthidographers*, isto é, os historiadores locais de Atenas e da Ática (JACOBY, 1981, 5-37).

[55] Mactoux (1988, 331) defende que as medidas de Sólon visavam à ampliação da *politeia* ao *demós* ático, integrando novos grupos sociais, como os *thetas*.

[56] Pelas abordagens de Homme-Wery (2001, 110) e Candido (2013, 2), a *seisachtheia* seria a ação de desvalorização do montante da dívida e não o seu cancelamento.

[57] A grande inovação política de Sólon foi a substituição do nascimento pelo estatuto de riqueza como o qualificativo para o exercício de poder (WADE-GERY, 1931, 1-89). O legislador também criou a Heliaia, ou seja, o tribunal para atender às necessidades do *demós*, como salienta Aristóteles (Ath. pol. 9, 1).

sendo seguida por uma fracassada tentativa do *arconte* Damasias de tornar-se tirano[58]. Com sua retirada da política ateniense, a luta aumentou entre os diversos grupos sociais tendo em vista a posse e o gerenciamento das terras agrícolas. Nenhum segmento político no poder se demonstraria satisfeito com a reforma estabelecida.

Starr (1982, 433) credita a Pisístrato a continuidade e não a ruptura destes esforços pela combinação da fixação de uma taxa sobre a agricultura e pela utilização das receitas das minas de prata do Laurium, localizadas na região do monte Pangeu. Grant (1987, 56-7), acompanhando as analises de Starr, afirma que Pisístrato, ao assumir a tirania, não modificou as reformas constitucionais e as instituições políticas fixadas por Sólon (as classes censitárias, o poder do Areópago e da Heliaia, e a libertação dos camponeses endividados). A monetarização da economia instituída por Sólon diminuiu o peso tributário dos cidadãos endividados, possibilitando a amortização das dívidas. Claude Mossé (1969, 57) considera que a criação da moeda desvinculara o valor da dívida da produção agrícola dos habitantes escravizados pelos aristocratas, tornando, assim, o pagamento mais rápido pelo estabelecimento de pesos e medidas padronizados pelas casas de cunhagem. Diante desta possibilidade, Andrewes (1982, 408) considera que os agricultores teriam investido consideravelmente nos olivais e lagares de azeite para exportação. O azeite ateniense era de renome, a tal ponto que foi usado como premiação em jogos atléticos. Ainda de acordo com Starr (1982, 430), os tiranos competiram para atrair os mais qualificados artífices. Os artesãos e pintores eram descritos como estrangeiros residentes e, pelos cálculos, cerca de cinquenta por cento dos ceramistas e pintores viviam em Atenas.

Burckhardt (1990, 208) descreve que o artesão ocupava um lugar social marginalizado na Grécia Antiga[59]. Conforme Schweizer (1950, 10), desde a época homérica os artesãos vinham de fora da Hélade, na condição de escravos, advindo de regiões como Sidon, Chipre, Meonia e Caria. Eram na maioria estrangeiros e tinham um trabalho desqualificado. Trabalhavam desde o tempo de Sólon e viviam nas proximidades do *Kerameiros*, ou no caminho das fontes de argila no noroeste da Ática.

---

[58] Existe uma discussão sobre o arcontado de Damasias em: T. J. FIGUEIRA, 1984, 472-473; C. ROEBUCK, 1974, 485-493.

[59] Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias* (vv. 25ss), assinala a condição social do artesão como sendo pouco considerada pela sociedade, dependente economicamente, tendo uma difícil condição jurídica e uma relação instável com a opinião pública.

Mais recentemente, os estudos de Coarelli (1990, 159) corroboraram essa opinião, revalorizando o "papel social" do artesão. A situação social do artesão muda com a tirania. Os tiranos eram conhecidos por empreenderem grandes obras que serviam de propaganda política e religiosa em favor do governo. A tirania dos Pisistrátidas empreendeu grandes obras que mobilizaram artesãos e escultores. As principais obras patrocinadas foram: o Olimpeion, o Parthenon, a fonte das nove bicas, as colunatas de acesso a Acrópole, o templo de Apolo Pitico e as estatuas de rapazes (kouroi) e moças (korai).

Os vasos de figuras negras na Àtica surgem derivados das técnicas coríntias no final do VII a. C[60]. Um grupo de pintores denominado de Pioneiros operou a técnica de figuras negras, utilizando-se de temáticas orientalizantes em grandes vasos, tais como skiphos, crateras e ânforas, voltados para atender as exigências da exportação. No VI a. C., a assinatura dos oleiros-pintores e o nome dos personagens começam a aparecerem pintados[61]. As figurações de animais como motivos dos frisos ficam em segundo plano e os motivos mitológicos começam a aparecer nos vasos. Os ornamentos de preenchimento passaram por várias mudanças, tais como a introdução das palmetas e das folhas de hera como elemento figurativo, mas os corpos, ainda, não são bem definidos. Entre o arcontado de Sólon e a tirania dos Pisistrátidas o repertório figurativo se diversifica com a representação dos cortejos, das assembleias divinas, dos grupos de deuses em procissão em quadrigas, das narrrativas míticas, das cenas de *hoplitas* (armamento e partida do guerreiro) e das cenas de ginásio.

Essa evidência material dos vasos atenienses descaracteriza a visão da tirania dos Pisistrátidas como um governo "disforizado"[62], principalmente quando se qualifica o seu regime atendendo aos interesses de uma determinada família aristocrática. Outras disforizações do regime, destacadas pelos estudos de Lynette Mitchell (2010, 137), provêm dos poemas de Teognis de Megara (1.181), que denomina os tiranos como comedores de *demós* (*demophagos*). Tudo indica que essa afirmação talvez tenha

---

[60] A técnica de pintura em vasos cerâmicos no estilo de figuras negras será fixada em Corinto sob a tirania de Cypselo (ca. 657-625). Na perspectiva de Boardmam (1991, 14), a partir de 630, os primeiros pintores utilizaram a técnica de figuras negras.

[61] Sobre a questão das assinaturas dos artesãos nos vasos gregos, ver: Sarian (1993, 105) e Silva (2007, 41). Os autores descrevem verbo graphein sendo uma ação social usada pelos artesãos para escrever e pintar nas cerâmicas gregas, promovendo um espaço de interação entre a esfera escrita e visual.

[62] Hdt. Hist. 7, 139; ROMILLY, 1984, 85; MORELO, 2003, 15.

emergido por ocasião da conquista da região de Eleusis, por Pisístrato quando este era general de Sólon. As reformas sociais e econômicas foram bastante relevantes para o bem-estar da sociedade ateniense[63]. M. Guarducci (1980, 71) afirma que durante o regime político da tirania houve um enriquecimento dos artesãos, principalmente dos ceramistas áticos. Entre 525 a 480, os artesãos produtores de cerâmica e de esculturas teriam almejado uma alta posição social, como no caso de Polignoto, Parrasios e Zeusis. Os artesãos-pintores exportaram produtos em quantidades significativas para a Magna Grécia, sobretudo a Etrúria. Além disso, os ceramistas tiveram um espaço social de destaque no governo e nas obras dos Pisistrátidas, favorecendo a produção de vasos de figuras vermelhas e fornecendo os moldes de cunhagens de moedas. Os tiranos impulsionaram as obras públicas explorando as minas de pratas do Laurion e do Pangeu[64].

Os conflitos entre os diferentes grupos aristocráticos foram se agravando e a ascensão de um indivíduo, que se eleva ao poder pelo víeis militar[65], apresenta-se como um fenômeno político frequente.

Analisaremos a partir do campo de experimentação comparada a transição dos governos de Sólon e dos Pisistrátidas, procurando delimitar as similitudes e as diferenças no campo das atuações políticas e culturais, sobretudo no que diz respeito à integração do corpo cívico e da reorganização dos festivais que possibilitaram uma maior coesão social[66]. As Panateneias, como exemplo[67], serviram como veículo para

---

[63] COULANGES, 1975, 271; FERREIRA, 1992, 96 ; MOSSÉ, 1993, 21.

[64] Apesar disso, tais medidas foram insuficientes para remover a tensão social e a luta pelo controle político entre os segmentos políticos áticos. O mesmo fato aconteceu em outras regiões da *Hélade*, em *póleis*, por exemplo, como Corinto e Mileto. O domínio de grupos privilegiados de aristocratas nessas localidades foi ameaçado e culminou com a sua desagregação, na segunda metade do século VII. Os grupos sociais de menos recursos e as oligarquias descontentes, impulsionados pela prosperidade do comércio voltado para a exportação, se opuseram à aristocracia tradicional (PARKER, 2009, 161; RHODES, P. J., 2007, 191; HANSEN, M. H. e NIELSEN, T. H., 2004, 229; SHEAR, R. K., 1992, 223-72; MOSSÉ, 1989, 126; O´NEIL, 1930, 304);

[65] CH.W. FORNARA, 1971; D. HAMEL, 1998, 77.

[66] Conforme José D´Assunção Costa (2007, 2), a História Comparada impõe a escolha de um recorte duplo de espaço e tempo, obrigando o historiador a atravessar duas ou mais realidades sócio-econômicas, políticas ou culturais distintas. A partir de um modelo ideal de musicista-citarista hetaira, faremos "iluminar um objeto ou situação a partir de outro", que se desenvolve com as imagens da musicista-citarista bem-nascida surgidas em Atenas, no período arcaico.

[67] A festividade servia como um "campo de experimentação" para comparar estruturas sociais e abordar o "problema da construção de identidades históricas" no período arcaico, sendo elas: a aristocracia e as mulheres tocadoras de citaras na tirania (BUSTAMANTE & THEML, 2003, 12-14; BARROS, 2007, 14;

promover um novo ordenamento social, integrando os artesãos e os comerciantes, introduzindo e recompondo o corpo cívico da Ática após a saída dos opositores políticos exilados pela tirania[68]. Tomamos como modelos e diferenciadores sociais as ações e as performances musicais executadas pelas musicistas-citaristas em diferentes esferas, bem como sua contribuição para a divulgação da propaganda política da tirania.

Apresentamos um quadro comparativo destacando as diversas vertentes historiográficas sobre a tirania de Pisístrato, buscando perceber as similitudes e diferenças entre os discursos produzidos em torno do conceito de tirania e, posteriormente, analisando a historiografia que nos propõem um viés alternativo para repensar a tirania como um período de transição e não como um processo político disforizado que teria retardado a emergência da democracia em Atenas[69].

RINCON, 2012, 10-11). Desta forma, a comparação entre a musicista-citarista bem-nascida e a musicista-citarista hetaira deverá ser utilizada para testar uma nova hipótese (a educação transmitida à sociedade emergente oligárquica pela tirania por meio dos festivais cívicos), experimentada a partir do contraste entre os diferentes modelos de gênero feminino que executavam a mesma tarefa específica, como tocar a cítara como instrumento musical, mas que eram dotados de atribuições distintas.

[68] Hdt. Hist. 63 — "Pisístrato, aceitando o augúrio, pôs-se incontinênti em marcha com o seu exército. Os cidadãos de Atenas já haviam feito o repasto, e enquanto uns se divertiam jogando dados, outros entregavam-se ao sono. Foi quando Pisístrato, caindo sobre eles com as suas tropas, os pôs em fuga. A fim de evitar que os fugitivos se concentrassem novamente para oferecer-lhe resistência, o tirano serviu-se de engenhoso meio: Mandou que seus filhos montassem a cavalo e ordenou-lhes que tomassem a dianteira. Alcançando estes os fugitivos, exortaram-nos, da parte do pai, a ficar tranqüilos e a retornar às suas terras".

[69] Autores como Berve (1954, 2) e Andrewes (1956, 36) definiram a tirania como um passo lamentável na história da *pólis*, mas essencial para que o fenômeno social da democracia amadurecesse. Tal ponto de vista, no entanto, apresenta-se como uma visão *Athenocentrica*, um posicionamento que, conforme Sian Lewis (2006, 1), reduz a forma política a um "beco sem saída evolutivo dentro da polis grega, significativa apenas no seu papel de um precursor para a democracia".

Quadro 1 – Campo de experimentação comparada

Historiografia da tirania arcaica

Autor/Ano	**Obra**	**Conceito de tirania privilegiado**
Wachsmuth (1828) Plass (1853)[70]	Hellenische Altertumskunde aus dem Gesichtspunkte des Staat Die Tyrannis in ihre beiden Perioden bei den alten Griechen	A emergência da tirania como um fenômeno individualizado e sem conexão entre si no âmbito da Grécia arcaica.
Grote (1847)	A History of Greece	A revolução *hoplítica* ocorreu no século VII, quando, em alguns *poléis*, os *hoplites* apoiaram um tirano para quebrar o poder da aristocracia. Por volta do último quartel do século sétimo, gerou-se uma grande revolta sobre a ideia da regra hereditária permanente, que viria a opor-se aos princípios de isonomia política da *pólis* (o princípio de igualdade). Para Grote, o *hoplita*, soldado-cidadão, efetuou mudanças sociais através da formação da falange, propagando a ideia de igualdade política, tendo em vista que era um proprietário de terras. O autor considera que Atenas, após a legislatura de Sólon, concedeu poderes suficientes ao campesinato para confrontar o poder aristocrata.
Keightly (1848, 70) Abbott (1888, 450)	The History of Greece A History of Greece.	Tendo crescido em Maratona, Pisístrato vivenciou as dificuldades dos agricultores empobrecidos da região, e, gradualmente, ganhou a reputação de filantropo e militante contra as injustiças sociais. Pisístrato foi respeitoso com as leis e com a Constituição herdada de Sólon.
Meyer (1910/1921)	El historiador y la Historia antigua	Destaca que a partir do VII a. C. ocorreu uma mudança do trabalho artesanal para o manufatureiro. A colonização desenvolvida pelas cidades-estados seria uma das consequências desse processo de mudança social. Este novo sistema seria acompanhado pela adoção de um sistema monetário. O autor destaca a emergência de

[70] Para mais informações sobre a abordagem entre o conceito de antiga tirania relacionada ao século VI a. C. e a jovem tirania relacionada aos séculos V e IV a. C. na Grécia antiga, relativizando o *athenocentrismo*, ver: JORDOVIĆ, 2005, 362.

		uma nova classe de comerciantes enriquecidos[71].
Ure (1922, 55)	Sixth And Fifth Century Pottery From Rhitsona: From Excavations Made At Rhistona	Os tiranos poderiam ser considerados como *«príncipes mercantes»* quando comparados com os mercadores da Florença renascentista e dos Tudor na Inglaterra[72].
Nilsson (1929, 240-49) Hasebroek (1928, 38)	Dionysos Im Schiff Trade and politics in Ancient Greece	Defendendo o papel dos *hoplitas* no estabelecimento da tirania.
Berve (1954, 1-20)	Die Tyrannis Bei Den Griechen	A emergência da tirania não é apenas um fenômeno social gerado somente por um acontecimento político ou militar. O autor questiona a instalação das tiranias por intermédio do estabelecimento exclusivo destes dois pontos de vista e defende que os aspectos sociais e econômicos deveriam ser levados em conta na análise histórica. Partindo dos relatos de Heródoto (Hist. 1. 56-58), o autor descreve como aspectos relevantes para um viés sócio-econômico da tirania os estratagemas feitos por Pisístrato para ludibriar seus opositores, a ajuda aos habitantes de poucos recursos e uso de uma força militar para promover o ordenamento social. Mesmo com este tipo de abordagem, entretanto, o autor continua a assumir que o tirano estava exercendo uma posição política fundamental para a comunidade que estava governando.
Andrewes (1956)	The Greek Tyrants	Estabelece uma visão clássica formulada pela afirmação de que «o tirano começa sua carreira como o campeão do demós» e que deveria ser modificado para um novo significado de que «estes primeiros tiranos foram os campeões dos *demós* no sentido de que eles levaram os *hoplitas* contra os nobres». O autor afirma que a reforma

[71] Ure discorda da afirmação de Meyer quando este caracteriza o tirano surgindo desta nova classe, achando essa afirmação um exagero. Ure chega a essa conclusão a partir das informações de Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* (vv. 618-694), quando o poeta afirma que a aristocracia estava em declínio social e necessitava do comércio para complementar sua renda.

[72] Ernst Kluwe (1972, 104) que o rejeitará por fazer analogias modernistas. Todavia, o estudo de Ure se tornou inovador, por apontar novas contribuições para a discussão da tirania, observando as condições sociais e econômicas na Grécia antiga e fazendo uso da evidência arqueológica.

		militar foi um dos processos que fizeram os gregos a alterar sua forma política de *timocracia* para *oligarquia* como um dos itens da reformulação do pensamento político na Grécia arcaica.
Will (1955, 30)	Korinthiaka, Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques	A tirania será considerada como o renascimento da velha monarquia (*basileia*). A aproximação dos tiranos com os reis persas criaram uma identidade ligada a segmentos estrangeiros.
Mossé (1969, 30)	La Tyrannie Dans La Grèce Antique	Sugere ser a crise agrária entre os proprietários de terra e os pequenos camponeses o principal fator que levou a emergência da tirania. Era comumente citado como um dos fatores que contribuíram para o surgimento da tirania nas cidades-estados gregas. A explosão demográfica ocasionada pela superpopulação, tendo em vista um contexto desfavorável da geografia e o estado pouco desenvolvido da agricultura grega.
Labarbe (1971, 500)	L'apparition de la notion de tyrannie dans la Grèce Arcaique	Acredita que a característica básica dos tiranos não era a usurpação, mas o caráter ilimitado do poder.
Drews (1972, 262)	The First Tyrants in Greece	A emergência da tirania em Atenas vista como um golpe articulado por uma nova oligarquia, com o uso da violência e da força militar.
Ehrenberg (1973, 78)	From Solon to Socrates	Descrevendo o fenômeno como condicionado pela existência da *pólis*. O autor destaca que onde a *pólis*, como formação política, não existiu, como as comunidades aldeãs; elas se mantiveram sob os regimes políticos da aristocracia ou da oligarquia.
Gray (1995, 185)	Herodotus and The Rhetoric Of Otherness	A tirania estava ligada às conquistas militares. A autora salienta que Tucídides (1, 17) considera a visão de Heródoto. Os autores antigos disseminaram a ideia de uma política imperialista exercida por um determinado grupo de Atenas (ou da Ática) sobre as áreas vizinhas
Brock e Hodkinson (2000)	Alternatives to Athens	Os estudos estabeleceram a tirania como uma forma de governo alternativa à democracia, que era estabelecida por um

Morgan (2003) Lewis (2003)	Popular Tyranny The Athenian Woman	grupo social particular, apoiada por uma elite estrangeira e contando com tropas mercenárias, cujos generais frequentemente atingiam o comando local e instauravam a tirania; Os autores relativizam a ideia da ascensão como proposta de um indivíduo, reiterando tratar-se de uma postura coletiva, estando diversas esferas sociais envolvidas.
Reboton (2005, 1)	The Fall of the Tyrant in Archaic Greece	O tirano receberia um poder para resolver desavenças sociais específicas. Então, seu mandato era para ser temporário. Neste sentido, podemos dizer que o tirano nem sempre era um usurpador. Muitas vezes, o tirano era um magistrado ou um indivíduo investido com alguma função oficial na *pólis.*
Mossé (2007, 13-16) e Vernant (2007, 17-23)	Justice et politique a Athenes	Caracterizam-no como um período de transição entre o domínio aristocrático e a democracia, como um momento intermediário que procurava restabelecer a ordem social não por intermédio da noção de *kratos nomoi*, quando as leis se baseavam em questões para sanar as necessidades humanas, mas pela *tyrannoi bie*, quando o tirano se reporta ao passado, às leis dos deuses e dos ancestrais, para restaurar a ordem social e promover a *pólis*[73]. Os tiranos teriam como propósito neutralizar o poder das famílias tradicionais, tornando a sociedade *políade* mais igualitária e se colocando na posição de

[73] Podemos dizer que a *kratos nomou* refletia uma expressão que simbolizava o valor da soberania que depositava o poder no centro, em benefício de um bem comum, divulgando o conhecimento dos mistérios, fazendo-o retornar ao público como um objeto de pensar e debater a vida pública. A política aparece como um termo ligado à constituição ideal. A política não deve ser mais pensada como a consciência de um indivíduo, mas de um grupo, reunido em torno de uma causa comum. Os autores ainda consideram que depois de se colocar como centralizador do poder, de decidir em favor dos interesses comuns e de se tornar o promotor de um debate público, o tirano liberaria as magistraturas, mas preservaria a lei (*nomos*) e a justiça (*dike*), mantendo-as sob uma espécie de soberania, introduzindo a lei comum, como um rei (a *nomus basileus*). Essa centralização do poder pressupõe que a sociedade perdera o censo de sacralidade e de interesses como uma comunidade, sem respeitar a vontade divina. O tirano passa a tratar as questões sociais como um domínio relevante através do debate, da análise intelectual, da experiência racional e da reflexão positiva. Atenas, depois da guerra civil, no arcontado de Sólon, reconcilia os interesses da *pólis* e coloca o legislador como árbitro do conflito, um homem da cidade que se afigura como um poeta ou um sábio, que reflete por meio de suas elegias e se furta a agir com a força de um tirano (*tyrannidos bie*). Sólon decreta a *kratei nomou*, isto é, uma lei formulada para fazer um ajuste entre a força (*bie*) e a justiça (*dike*). Em torno do século VI, a tirania afirma-se como uma forma de pensamento na qual se reflete então como uma controvérsia. As decisões políticas são planejadas como uma demanda racional.

		kratos ou de centro, despersonalizando o que considerava comunal (sobretudo as terras) e depois repartindo aquilo que foi apropriado.
Raaflaub e Wallace (2007, 43)	People's Power' And Egalitarian Trends In Archaic Greece	A tirania na Grécia Arcaica era uma instituição transitória, com duração de algumas décadas e com semelhanças entre as *poleis*. O crescimento econômico levou a organização da tirania que, por sua vez, ocasionou a elevação do nível de riqueza e, eventualmente, a transição democrática, com a participação do povo (o *demós*). A aquisição da riqueza, ou melhor, dos lotes de terras cultiváveis ou das condições para o exercício do trabalho artesanal e mercantil favoreceu a emergência do regime em Atenas e em Samos. Esta característica social significou uma etapa importante no processo rumo à *isonomia* política[74].
Olivieri (2013)	La politica internazionale dei tiranni nella Grecia arcaica	O autor caracteriza a emergência da tirania como a alteração do poder aristocrático de um modelo agrário para um modelo comercial, resultante de uma eminente crise alimentar. Por isso, o domínio das rotas do mar Egeu e o controle da produção de cereais como parte de uma política de autosuficiência. A prática de se estabelecer relações pessoais (entre *genós*) fora da polis é uma característica fundamental para uma diplomacia tirânica e aristocrática, em geral.

A tirania grega proporcionou a emergência de um espaço político, vislumbrado pelas discussões nos tribunais do Areópago e da Heliaia. Então, porque a tirania insurgiu em Atenas?

Uma das primeiras abordagens sobre a tirania foi realizada W. Wachsmuth (1828, 77) que descreve a forma de governo da tirania como um produto do "estado" e como um órgão regulador e criador de normas sociais de conduta. Porém, iremos nos ater a perspectiva de Pierre Levecque e Vidal-Naquet (1964, 167), por ter pouco transito entre as abordagens brasileiras, descrevendo o fenômeno como a concessão de um

[74] Ver estas informações em Tuc., Guerra do Peloponeso, 1.13.1 e URE, 1922, 9.

poder ilimitado a um indivíduo pelo *demós*, que mais tarde, acabava tendo uma continuidade por uma sucessão hereditária.

Partindo da ideia de que o tirano poderia ser entendido como um legislador hereditário, a historiografia alemã[75] o credencia como um *aisymetes* (um solucionador de problemas), vinculando o seu poder com uma ancestralidade relacionada com os reis da Ásia Menor ou com os heróis ancestrais jônicos. Gouschin (1999, 21-2), seguindo as inferências de Aristóteles (Pol. III 1286b), descreve que o tirano era designado para solucionar conflitos sociais, sendo uma espécie de rei eleito (*aisymneta*) que simbolizava o poder monárquico legítimo, e não um tirano.

O título *aisymetes* significava, originalmente, apenas um juiz nos jogos heróicos, mas depois passou a indicar um indivíduo que seria, ocasionalmente, investido pelos seus concidadãos, voluntariamente, com um poder ilimitado para estabelecer leis. Aristóteles denominou a *aisymetia* de "tirania eletiva", por governar em nome de um grupo de pessoas não vinculadas a quaisquer leis na administração pública da *pólis*, como os camponeses e os estrangeiros (Arist. Pol., 3. *9. § 5, 4. 8. § 2*) – em suma, que não faziam parte das classes censitárias definidas por Sólon e, portanto, da politeia de Atenas.

Pisístrato poderia receber essa conceituação por ter estabelecido uma política econômica na qual buscava a riqueza e a prosperidade da Ática, isto é, a *eunomia*, obedecendo às leis e defendendo a justiça e a liberdade dos cidadãos. O tirano atuaria na condição de mestre (sábio) e não como um rei (*anax*). Essa prosperidade seria promovida pela reputação militar construída pelas vitórias nos golfos de Maratona e de Pallene, e pela criação das colônias no mar Egeu.

Depois de um exílio de 10 anos, Pisístrato organizou um exército de mercenários estrangeiros, arregimentados da Eritreia e de Naxos, e de aliados de Maratona, derrotando os atenienses na batalha de Pallene. Pisístrato recupera o posto de tirano, permanecendo no poder até a sua morte. Do Helesponto, Atenas importava cereais, madeiras e metal. Vários vasos de figuras negras foram exportados para a Etrúria, transportando azeite produzido pelos campesinos. O desenvolvimento dos vasos cerâmicos de figuras vermelhas impulsionou o trabalho competitivo dos artesãos. O desenvolvimento deste novo estilo aconteceu por ocasião da diminuição da produção da

---

[75] SAGE, 2003, 151; RAAFLAUB, 1988, 220; OSTWALD, 1969, 64-147; BERVE, 1967, 47.

pólis de Corinto, que revendia vasos para perfume (GUIA, 2005, 17; OLIVIERI, 2011, 34).

A paz e a ordem social teriam sido restabelecidas por seus regulamentos e pelas leis sábias. Além disso, em Atenas, Pisístrato não parecia estar preocupado com problemas "constitucionais" ligados à posse da terra e nem com questões de ancestralidade, mas sim com questões comerciais. O tirano não aboliu as leis de Sólon, porque os eupátridas continuaram no poder, mas a adoção da *seisactheia* soloniana foi aperfeiçoada. O sistema legal diminuía as desigualdades sociais. Neste sentido, a administração de Pisístrato se enquadra na perspectiva de que as tiranias na Grécia arcaica apareceram para proporcionar um maior poder de fala ou programar leis que auxiliassem o *demos* como, por exemplo, a implantação dos juízes itinerantes, responsáveis por promover a justiça nos campos (Arist. Ath. Pol., 16, 5[76]).

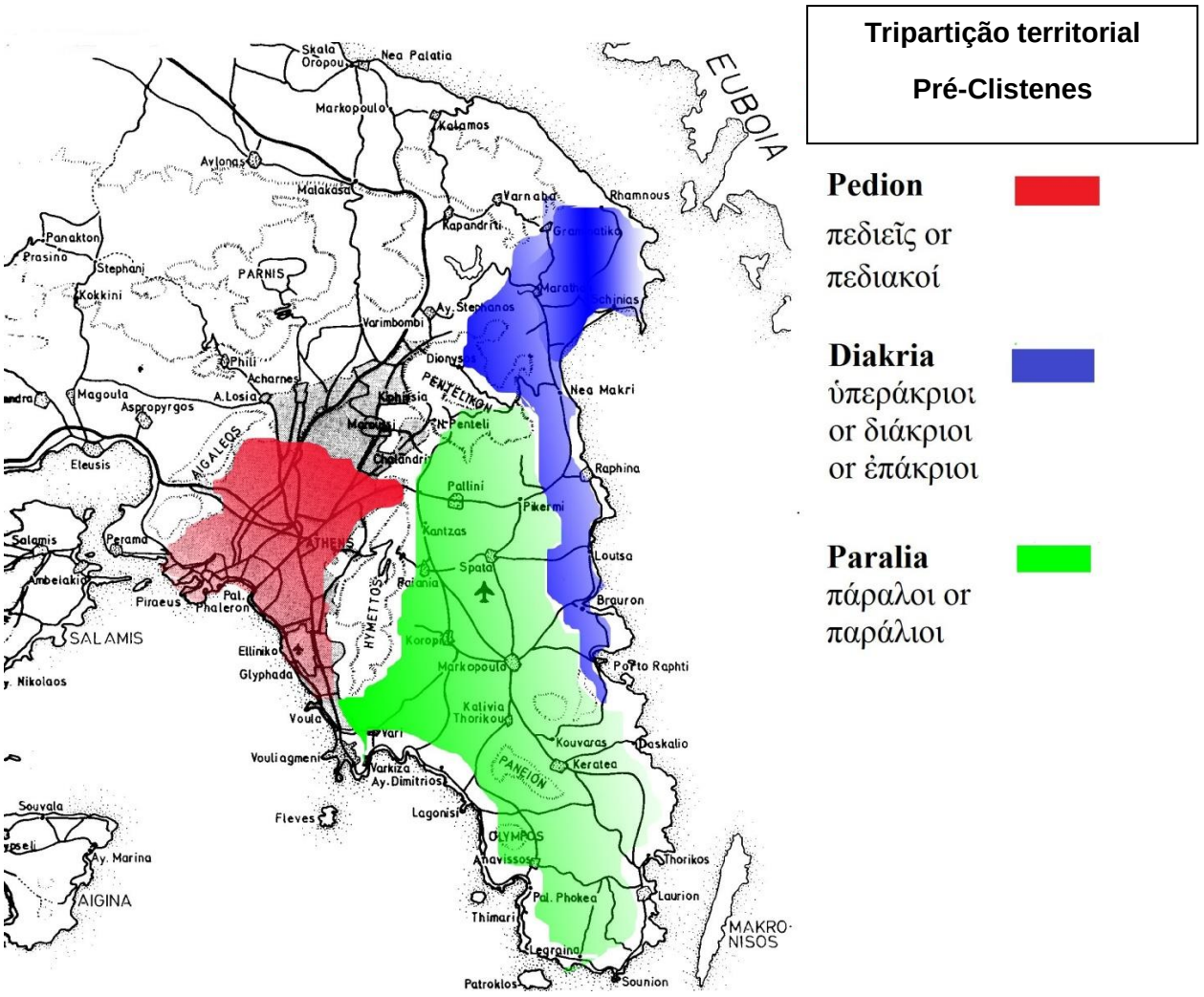
De acordo com Lavalle (1993, 164), seguindo as observações apontadas por Aristóteles (Ath. Pol. 16.9), Pisístrato executou uma série de medidas e de condutas para privilegiar a *oligochoniotera*, isto é, uma aliança entre as oligarquias. As alianças conseguiram resolver os litígios entre os agricultores e os oligarcas, criando um senso de justiça. Lavalle (1993, 225-37), baseando-se nas leis de Platão, afirma que os Pisistrátidas elaboraram um mito da Idade do Ouro como um fenômeno político. Esta prática libertava a *pólis* das desavenças sociais, promovendo a paz, o trabalho, a prosperidade, as festas e a alimentação com o propósito de apaziguar as calamidades. De acordo com Platão, por todas estas prerrogativas, Pisístrato tornara-se o tirano popular (*demotikós*) e benevolente (*philanthropos*), estabelecendo um período de estabilidade social e de governo justo, concedido por Cronos na região da Ática.

Segundo Heródoto (Hist. 1.59) e Aristóteles (Ath. Pol. 13.4), existia, em Atenas, uma imobilidade entre os grupos sociais, e o poder gravitava em torno do grupo aristocrático (RHODES, 1981, 185-86). O território ático, neste período, apresentava três líderes e grupos sociais distintos[77], sendo Mégacles, do *genós* dos Alcmeônidas, o representante dos habitantes do litoral (*paralianos*), e Licurgo, do *genós* dos *Eteobutades*, o representante dos habitantes das planícies (*pedionomós*), caracterizados como grupos políticos moderados, nos quais se incluíam os comerciantes, os artesãos e

[76] M. GAGARIN, 1986, 76.

[77] O primeiro relato desta staseis é de Heródoto (Hist. 1, 59); e também mencionada por Aristóteles (Ath. Pol. 13, 4) e por Plutarco (Sol., 29).

uma aristocracia tradicional. O terceiro pertencia ao *genós* de Pisístrato, sendo o representante dos habitantes das montanhas, os *diácrios* (MOSSÉ, 1982, 16-17). A região da Diacria era um distrito da Ática tenso, ao noroeste do monte Parnes, sendo um limite de fronteira com a Beócia (MOSSÉ, 1969, 58).



Mapa 1 – Os segmentos regionais na Ática no período arcaico

http://wp.chs.harvard.edu/chs-fellows/2013/10/17/coastalness-and-inlandness/[78]

A diferença entre o grupo de *Pedieis* e o grupo dos *Paraloi* parece ter sido motivada por uma disputa local entre duas regiões antigas da Ática, ao invés de um desentendimento entre dois segmentos sociais (Schol. Aristoph, Lys, 58; Estrabão, 9, 392). Plutarco (Sol., 13) representa o grupo dos *Paraloi* como um segmento social

[78] BULTRIGHINI, 2013, 10-17.

moderado e intermediário entre o grupo de *Pedieis* (oligarcas) e de *Diacrioi* (democratas) [79]. Essa definição será aceita e defendida por Duneker (1867, 145). Percy N. Ure (1922, 33-51), em um período posterior, sugere que o grupo dos *diakrioi* deve ser identificado como trabalhadores mineiros que executavam a extração nas minas de prata de Laureion, no sudeste da Ática[80].

Heródoto descreve estes indícios sobre as tensões entre grupos sociais como desentendimentos regionais quando delineia: "o pediakoi e o paralioi estavam envolvidos em uma luta pelo poder, Pisístrato queria se tornar um tirano se aliando aos hyperakrioi" (Hist. 1, 59). Heródoto relata que Pisístrato teria realizado essa aliança como uma forma de encobrir a intenção de tomar o poder, utilizando-se da vinculação geográfica para atingir seus interesses. Claude Mossé (1964, 61) conclui, a partir de Heródoto, que, ao contrário dos dois segmentos sociais mais antigos em conflito, o «grupo» fundado por Pisístrato não tinha reivindicações regionais, mas preocupações de caráter social que envolviam o uso das terras produtivas. As preocupações sobre as desigualdades sociais se estabeleciam na tirania de Pisístrato por meio da inspeção dos campos por juízes itinerantes. Estes representantes julgavam as desavenças entre os proprietários de terras e os camponeses e limitavam o poder dos *aristhoi* locais (LEVECQUE & VIDAL-NAQUET, 1973, 43).

Na perspectiva de Carl Roebuck (1979, 85), essa designação de grupos regionais seria imprecisa em decorrência dos patronímicos serem diferentes quando Pisístrato assumiu o arcontado. De acordo com esse autor, a argumentação para o grupo dos *Eupatridai* seria válida, por serem os grupos aristocráticos de Atenas quem dominavam as planícies, tendo, por isso, interesses regionais. Entretanto, essa prerrogativa seria questionável, pois o grupo dos *Alcmeonidae* dominava o distrito de *Anavyssos* perto da costa sudoeste, e os *Peisistratidae*[81] controlavam a região de Brauron[82].

---

[79] Este relato concorda com a opinião de Aristóteles sobre as tendências políticas em cidades gregas em sua época, destacado na *Política* (1289), que define três grupos políticos, a saber: os moderados (*politeia*), oligarcas e democratas. Oliva (1982, 318) afirma que se tornou habitual definir *pediakoi* como aristocráticos proprietários de terras; os comerciantes e artesãos como *paralioi*, e os *diakrioi* como os pequenos camponeses e pastores.

[80] Seguindo esta tendência historiográfica, vemos Jean-Pierre Vernant (1986, 70) estabelecendo os *paralianos* como mercadores, os *pedionomós* como ricos proprietários de terras instaladas nas zonas urbanas (*asty*) e os *diácrios* formados por camponeses envolvidos com o trabalho nas minas (lenhadores, carvoeiros) e como habitantes da zona rural (*chora*).

[81] De acordo com Heródoto (Hist. 5. 65, 3-4), Pisístrato pertencia ao genós dos *Neleidi*. Plutarco, na vida de Sólon (10.2), nos fornece outra proposta de filiação sendo do demós *Filaidi* e do *genós* das *Neleidi*.

Os documentos textuais, de uma forma comparada, estabelecem a tomada de poder por Pisístrato em torno de 561/0 (Arist. Ath. Pol. 14, 1; 22, 3; Arist. Pol. 5. 1305a 7-9[83]). Tendo como base de sua popularidade, desde que iniciou a guerra durante a qual capturou Nisaea, o porto de Megara[84]. Pisístrato emergiu como uma figura de liderança política[85] e é possível que ele fosse o líder político por trás da reorganização, durante o arcontado de *Hippocleides*, do festival panatenáico[86].

Claude Mossé (1969, 3-8), em um artigo intitulado «O tirano demagogo», destaca a construção do regime como uma elaboração política influenciada por tendências antiaristocráticas[87]. A autora aponta o crescimento do comércio e dos ofícios como um fenômeno favorecido pelo tirano e como uma consequência da tensão social existente entre os aristocratas e a população de poucos recursos, sobretudo no que se refere aos assuntos agrícolas. Claude Mossé salienta como elementos significativos para o estabelecimento da forma de governo a emancipação do cidadão não-aristocrático (os comerciantes e os artesãos) e a mudança das táticas militares, que abre espaço para a valorização dos *hoplitas* como um grupo social nas *póleis* gregas. A autora recentemente delineia a emergência da tirania como um fato político decorrente dos conflitos entre os *genói* (1984, 134). Visando ao estabelecimento da paz, Pisístrato

---

[82] Estas informações de caráter geográfico são fornecidas por: ELIOT, 1967, 279; LEWIS, 1963, 193; HOPPER, 1961, 189.

[83] Aristóteles descreve: "Então Pisístrato envelhecido morreu de doença durante o arcontado de Filóneo, trinta e três anos depois de estabelecer a primeira tirania, que dezenove anos, foram gastos no exílio. Para isso, evidentemente se equivocam em dizer que Pisístrato foi amado por Sólon e foi estrategista na guerra por Salamina contra Megara, já que não é possível por causa de sua idade, quando se calcula os anos de vida de cada um e o arcontado" (Ath. Pol. 22, 3).

[84] Pisístrato fora um importante *estratego* na luta contra Megara, sua rival na exportação de produtos. Escritores atribuem o estratagema a Sólon, sendo este que formulou a recuperação de Salamina. Plutarco (Sol., 8) reforça esse erro, e acrescenta que Pisístrato também havia tomado parte na expedição que aconteceu por volta de 600 a. C. Os dois eventos (a captura de Salamina por Sólon e a conquista por Pisístrato) foram distinguidos por Duneker (*Gesch. des Alterthums*, vi. 1867, 244) e confundidos por Thirlwall (*History of Greece*, i, 401-404) e Grote (*History of Greece*, Vol. III, 1846, 58-60). Em Plutarco (Sol., 8, 9), pode-se inferir que a confusão surgiu a partir de uma tradição popular (SMITH, W., 1842, 1017).

[85] Heródoto (Hist. 1. 59, 4–5) qualifica Pisístrato como um estratego, enquanto que a narrativa de Aristóteles (Ath. Pol. 17) disforiza essa perspectiva. T. E. Rihll (1989, 277) aceita a perspectiva de Heródoto sobre Pisístrato como um líder militar. Enquanto que G. R. Stanton (1990, 109) descreve-o como um estratego que segue o comando de um polemarco que, durante a guerra contra Megara, era Sólon.

[86] Esta informação é atibuida a Pherecydes 3F 2.

[87] Tais abordagens foram acompanhadas por Lavalle nos anos 90. Mais recentemente, por Matteo Olivieri (2012, 1-13).

interveio na guerra civil gerada entre os grupos aristocráticos, ocupando a Acrópole com uma guarnição armada, tendo sido auxiliado por portadores de tacapes (Hdt. Hist. I, 59)[88].

Claude Mossé, em "Justiça e política em Atenas" (2007, 136), estabelece o episódio da tirania como um momento de continuidade da legislatura de Sólon, que tivera a incumbência de gerar um novo código de leis que atendessem aos grupos sociais em conflito. Em sua política econômica, Pisístrato, de acordo com Aristóteles, estabeleceu um auxilio para a população de poucos recursos, em troca de trabalho, na função de lavradores, para que não provocassem um êxodo para a cidade. Estando ocupados, não poderiam se organizar contra o tirano. Em contrapartida, o tirano cobrava um imposto sobre a produção. Pisístrato incentivou as produções artesanais, comerciais e mercantis, o que fez emergir o segmento social dos *oligois* (os novos ricos). O tirano criou riquezas e as repartiu entre os grupos sociais. O arconte colocou a disposição do *demós* uma série de juízes com a atribuição de julgar as pequenas causas na própria zona rural, sem a necessidade de ir ao núcleo urbano.

Claude Mossé (1969, 55) destaca que a classe censitária dos *zeugitas* (cavaleiros) fora introduzida na politeia de Atenas por representar a maioria dos cidadãos. Esta concessão foi fixada após a guerra bem sucedida contra Megara[89], pela posse do território de Eleusis, importante produtor de cereais. O tirano tentava buscar novas formas de enriquecimento para atender às necessidades sociais desse novo cidadão emergente. Seguindo as considerações de Gustave Glotz (1926, 402), Mossé afirma que Pisístrato formara uma guarnição de soldados, pertencente ao grupo social

---

[88] Pisístrato assumiu o comando em diferentes momentos até a consolidação da tirania. Conforme Heródoto (Hist. 5, 64), sua primeira tentativa de usurpação foi realizada por intermédio de um ataque simulado por sua facção a Agora, dizendo que seus inimigos teriam o atacado. Em virtude do suposto ataque, Pisístrato consegue uma guarda pessoal, proveniente do *demós*, os *Korunephoroi*, isto é, um grupamento armado composto por portadores de tacapes. Esse armamento era qualificado como um instrumento usual, quando se estabeleciam governos tirânicos (MCGLEW, 1993, 301). Por ocasião deste estratagema, o tirano consegue se estabelecer no poder, conquistando a Acrópole de Atenas em 560 a. C. Essa guarda pessoal girava em torno de cinquenta homens. Pisístrato pediu a essa guarda para proteger sua vida e seus interesses e a ajudá-lo a tomar a Acrópole e o controle político de Atenas (Hdt, Hist., 1. 59.; Arist., Ath. Pol, 14. Plut., Sol., 65). Com esse grupamento, o líder dos *diacrios* se aproveitou para tomar de assalto a Acrópole e tornar-se tirano de Atenas. Megacles alcmeonida fugiu. Sólon permaneceu e levantou a voz contra o usurpador, que, no entanto, tratou o velho legislador com a maior deferência, como um amigo e conselheiro valorizado. Sólon não sobrevive, vindo a falecer em 559.

[89] Os documentos textuais antigos demonstram que a tirania dos Pisistrátidas, sobretudo o período de Pisístrato, apresentou um caráter sócio-político moderado, bastante diferente da conotação moderna da palavra tirania. O tirano falece em 528/7, após 20 anos consecutivos no poder, e, posteriormente, o registro sobre o período histórico dos Pisistrátidas torna-se cada vez mais obscuro (SEALEY, 1976, 134).

dos diacrios, seu *genós* aliado, a fim de diminuir os conflitos territoriais que assolavam a Ática[90]. O líder dos *diacrios* aparece, então, como um homem novo e detentor de privilégios, segundo a abordagem de Hignett (1952, 103).

Na perspectiva de Romilly (1973, 15): "Em certo sentido Pisístrato é Dionisos".[91] A autora aponta que ao incorporar o Dioniso como uma divindade do espaço urbano, Pisístrato, faz a tragédia grega ser a principal apresentação dos festivais atenienses. Partindo de evidencias arqueológicas levantadas por Martin Allan (1995, 24-25), os pesquisadores alemães Kolb (1977, 118) e Kinzl (1979, 231) apontam que Pisistrato não teriam nenhuma participação nas festividades teatrais. Candido (2005, 627), analisando os apontamentos de Kolb (1977, 99-138), considera que Dionísio possa estar vinculado aos Alcmeonidas.

Barr Stringfellow (1974, 19) caracteriza Pisístrato como incentivador das Grandes Dionisíacas, cujo fim seria o de apelar para o apoio do campesinato. O autor argumenta que Dionísio seria o deus favorito dos camponeses. Favorecendo Dionísio, Pisístrato, na realidade, promovia o deus da população de poucos recursos. O autor descreve que Dionísio[92] representava "a união do homem com Deus, com a morte e a ressurreição". O tirano atingiu a base do temor religioso e das crenças mais profundas da população de poucos recursos. Os aristocratas, favorecidos pelas divindades olímpicas, não aspiravam à glória de serem lembrados. O passado heróico e a ancestralidade criavam o "imaginário social" da eternidade, baseado na ideia dos campos Elísios. Os mistérios divulgados nos cultos dionisíacos prometiam a vida eterna à todos, sem distinção, até mesmo aos escravos. Portanto, Dionísio era o 'único' deus com quem a maioria da população de poucos recursos ou marginalizada em Atenas tinha simpatia. Sewell (2007, 51) extrapola ainda mais essa tese, enfatizando a relação entre Dionísio e as pessoas das classes inferiores, não necessariamente os camponeses. Em sua opinião, Dionísio seria um deus "partidário" das pessoas de poucos recursos em sua luta pelo poder político. Contudo, Sewell descreve que dificilmente se pode pensar em Dionísio contra a aristocracia grega. Da mesma forma, Murray (1994, 199-228)

---

[90] Concordam com essa perspectiva histórica: MENDONÇA, 2011, 21-38; TRABULSI, 1997, 139-156.

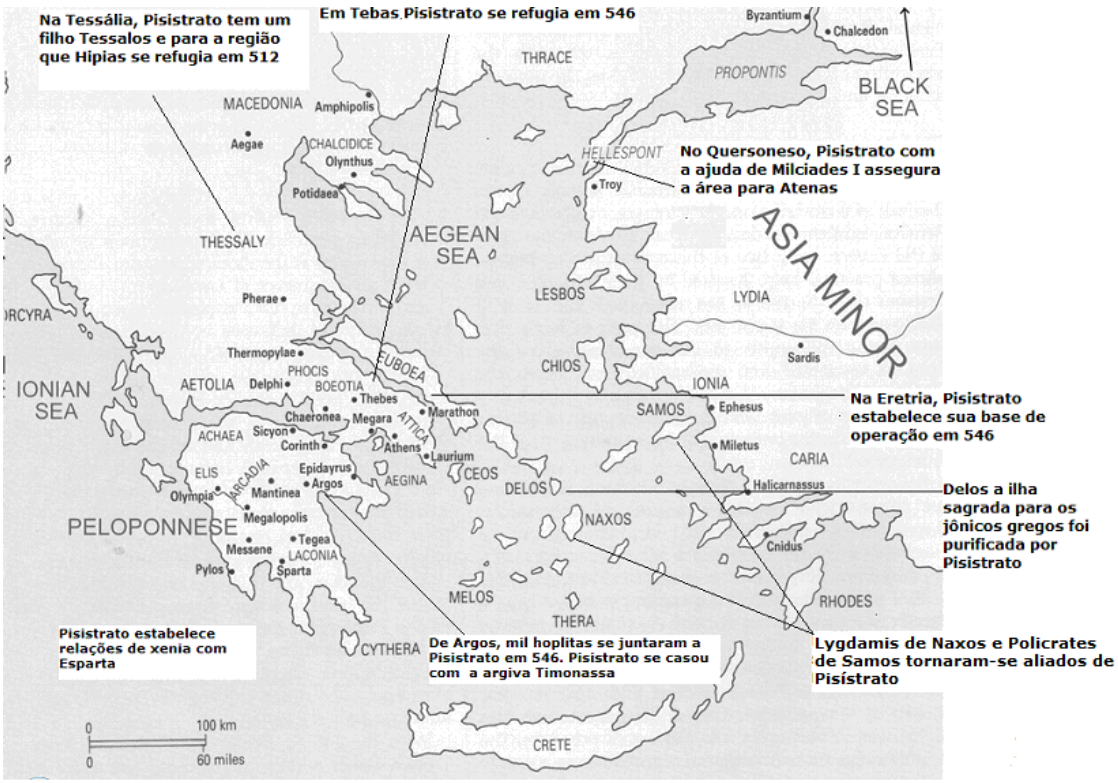
[91] O tirano ateniense desenvolveu o culto a Dionísio. Sendo esta perspectiva acompanhada por MARTIN, 1995, 15; PARKE, 1977, 128; SHAPIRO, 1989, 84 e FROST, 1990, 3-5.

[92] Sourvinou-Inwood (2011, 312-339) descreve que essa vinculação de Dionísio com Pisístrato é questionável, podendo ser relacionada a outra facção aristocrática, como os Bachhiadai.

argumenta que Dionísio, semelhante à deusa Deméter, seria uma divindade agrária, cujo culto era mais popular entre as pessoas comuns do que entre os aristocratas.

A crise agrária da Ática foi motivada por uma *chora* estéril, fazendo a população emigrar para Atenas, em busca de melhores condições de vida, o que ocasionou as disputas entre os grupos sociais. Pisístrato incentivou o cultivo extensivo, a colonização da Trácia por intermédio de Milcíades[93] e a concessão da anistia aos exilados em Naxos (Hdt. Hist. 1. 62-63). Para capitalizar recursos, o tirano estabeleceu um imposto sobre os produtos da terra (*dekaté*), que acabou ocasionando uma maior produtividade (Arist. Ath. Pol. 16,4; Tuc. Guerra do Peloponeso 6.54.5). Williams (1973, 65) descreve que essas manobras sociais constituíram os triunfos políticos de Pisístrato. Millet (1989, 22-23) pondera que a ajuda aos camponeses reduziu a dependência aos aristocratas rurais. Essa ação social promoveu uma lealdade campesina ao tirano, centralizada pelo clientelismo que reforçou de certa forma o regime (*chremata proedaneizein* – Arist. Ath. Pol. 16.2.; MIGEOTTE, 1980, 221). Victor Ehrenberg (1973, 84) afirma que Pisístrato tentou elevar os padrões de vida da comunidade *políade*.

[93] Pisístrato fugira da Ática com seus filhos e fundou uma colônia na região trácia de Rhaecelus, onde firmou o controle das minas perto do monte Pangeus, usando a riqueza para consolidar suas conexões políticas e contratar um grupo de mercenários (Hdt. Hist. 1.61; Arist. Ath. Pol. 15). Depois de um exílio de dez anos, Pisístrato combinou um exército de mercenários, estrangeiros e de aliados de Maratona, com o qual derrotou os atenienses na batalha de Pallene (Hdt. Hist. 1.63.; Arist. Ath. Pol. 15.).



Mapa 2 – Alianças de Pisístrato pelo mar Egeu
(Chamoux, F., 1983, 9)

Antony Andrewes (1973, 112), em *Pisístrato e a consolidação da Atica*, destacou que a tirania, indiretamente, ajudou a prosperidade da Ática, por intermédio da paz externa. A política externa foi acompanhada do crescimento do comércio e da formação de uma marinha ateniense. O aumento do comércio externo foi verificado pelo elevado consumo de vasos de figuras negras, especialmente os recipientes para óleo e vinho, concorrendo com a produção de cerâmica de Corinto. Nas observações de G. Williams (1973, 66), Pisístrato não agia por motivos altruístas, estando interessado em fazer a *pólis* prosperar para concorrer com Corinto. A política não estava norteada por princípios democráticos ou motivos agrários. O tirano seria um político preocupado em atender os interesses sociais de seu grupo político e ter o apoio dos cidadãos alijados do poder, tais como comerciantes e artesãos. Na visão de P. Oliva (1982, 372), ao favorecer as relações exteriores e os interesses dos artesãos, comerciantes e camponeses, Pisístrato não só auxiliou a sua própria "facção política", como promoveu a economia e a cultura em Atenas. O tirano canalizou esforços para estabilizar

socialmente a *pólis* ateniense ao promover a prosperidade de diferentes de grupos de cidadãos.

Durante o conflito territorial da posse da Acrópole e da governabilidade de Atenas, o tirano se aliara a um novo grupo político, os *Philaides*, formando um *genós* urbano a partir de terras anexadas. Com o apoio deste grupo, Pisístrato formulara uma ação sistemática, denominada de "paz relativa", minimizando as ações da política da aristocrática tradicional (SEALEY, 1976, 168). O tirano confiscaria os bens e redistribuiria as terras conquistadas (Hdt. Hist. 6. 103). Esta estratégia política restringia, "em tese", os poderes das famílias rivais, compostas pelos *genoi* Cimonides e Alcmeonidas, e seu grupo de apoio.

Um grupo de estudiosos, composto por Malcom e Bradeen (1974, 12- 18; 1963, 187-208), define o começo da gestão Pisistrátida pela magistratura de Erchesikleides[94], 548/7 e pela fixação da lista de arcontes datada do VI século. As análises suscitam uma divergência, colocando a datação a partir do arcontado de outro magistrado denominado Phormion, em 546/5. Com base em outra lista de arcontes encontrada, B. D. Merrit mostrou, em 1939, que o magistrado designado era Clístenes, filho de Megacles, como ocupante em 525/524, sob o domínio de Hípias. O estudo da lista evidencia que nem todos os Alcmeonidas não foram exilados durante o período de duração da tirania, como se acreditava. Essa questão também foi estudada por Strogecki (1976, 311), que formulou a hipótese de os Alcmeonidas terem firmado um acordo com os tiranos e que alguns deles, em seguida, teriam vivido em Atenas sob o regime. Konrád H. Kinzl (1974a, 179) entende que os Alcmeonidas eram elementos politicamente ativos, mesmo após o ataque a Hiparco, em 514, pelos tiranicidas. Em outro estudo, Konrád H. Kinzl (1974b, 314) reavalia a tirania. O autor afirma que Pisístrato buscou estabelecer um regime político contra a dominação de Atenas pelos Alcmeonidas, contando com o apoio de outras famílias bem-nascidas para manter a vida *políade* em consenso com o modo de vida aristocrático.

Claude Mossé (1984, 74), quando retoma a questão da tirania nos anos 90, ainda sugere a forma de governo como uma crise aristocrática marcada pelo conflito entre os segmentos políticos, cujos resultados foram o uso da violência e da usurpação pelo

---

[94] Nos estudos de D.W. Bradeen e Malcom F. Me Gregor. Bradeen (1963, 187 -20) decifrou o nome de Erchesikleides como arconte entre 548/7, em um fragmento de mármore que listou os arcontes do século VI.

poder, a destruição de privilégios, a redistribuição da riqueza da *pólis* e apaziguamento das desigualdades sociais.

Apesar de caracterizar o regime da tirania como conflituoso[95], Claude Mossé (1984, 75) considera pacífico o caráter do regime de Pisístrato. O tirano procurou reforçar a coesão social da *pólis* e expandir o domínio ateniense pelo mar Egeu, até as regiões do Helesponto e do mar Negro. Outra questão, destacando o poder ateniense, está relacionada à política da tirania no que tange ao controle das minas do Laurion e no Pangeu, e a confecção das mais remotas moedas com a efígie da deusa Athena[96]. Claude Mossé classifica a tirania como um governo de transição para o período democrático. Os tiranos proporcionaram a participação do *demós* nos assuntos da *pólis*, quando da participação dos cidadãos-soldados. O culto de Athená e o desenvolvimento das Grandes Panateneias ratificam o caráter de unificação da Ática pelos tiranos[97].

De acordo com Drews (1983, 8) e Gomme (1971, 77), seguindo as indicações de Heródoto (Hist. 1, 13, 1), exemplifica o poder marítimo assumido por Policrates de Samos, que controlava o Egeu por meio de uma frota naval. Desta forma, os tiranos, além de exercerem o controle econômico externo, também desenvolveram uma política interna que os tornavam um *oikistes*, isto é, um provedor do bem público, exercendo uma função social em beneficio da comunidade.

---

[95] Como a perspectiva apontada por Christian Meier (1980), a visão disforizada do tirano em uma abordagem individualista foi divulgada. Essa perspectiva descrevia que o tirano se aproveitava dos lucros da crise entre os nobres e os camponeses para enriquecer. A consequência dessa crise foi o sofrimento da *pólis*.

[96] De acordo com um grupo de numismatas, as moedas do estilo *Wappenmuzen*, ou seja, aquelas que contêm as representações da tríade Athena – ramo de oliveira – coruja e a inscrição ATHE, foram cunhadas por Pisístrato (HOPPER, 1968, RAVEN, 1968; KRAAY, 1976; CHAMBERS, 1973; RHODES,1981, KROLL-WAGGONER, 1984 e HOWGEGO, 1995). Autores como Kagan (1982, 52) outorgam essa função a Hípias, ou mesmo a Clístenes. Alguns autores como Kraay (1968, 71) e Chambers (1973, 4-5) creditam a criação da moeda a Sólon, em sua tentativa de acabar com a escravidão por dívida, quando aumentou as medidas (*metra*), os pesos (*stathma*) e a cunhagem (*nomisma*). Para estimular a economia e fazer a dívida se tornar pagável, Sólon supervalorizou as medidas, quando 70 dracmas passaram a valer 100 dracmas. O arconte substituiu o padrão de Egina, que prevalecia baseado na didracma. Autores como Wallace (2007, 59) e Ferreira-Leão (2010, 47) destacam que as medidas monetárias também serviram para pagar o resgate dos cidadãos no exterior, atraídos novamente por uma compensação paga em prata.

[97] As Panateneias podem ser vistas como um bom exemplo do culto criado como uma estratégia política e disseminadora de uma "memória coletiva" influenciada por intermédio da arte dos oleiros-pintores. Por exemplo, a Gigantomaquia, comemorando as Panateneias, aparece na arte ao mesmo tempo em que a reorganização do Panatenaia em 566. Como Pinney (1988, 473) explica, a Gigantomaquia parece ter sido associada com a tirania e às grandes celebrações do período Pisistrátida. A Gigantomaquia aparece pintada nos vasos cerâmicos na época da reorganização do festival em c.566 e sua contínua popularidade destaca a importância do festival no desenvolvimento de uma arte decorativa, construtora de uma "memória coletiva" e de "identidade social" dos atenienses e daqueles que participam dos jogos panatenaicos como competidores (HURWIT, 1999, 30-31).

Tucídides (Guerra do Peloponeso, 15, 4) descreve que os tiranos executaram um trabalho urbanístico em torno da Acrópole[98]. Essa postura tornava a tirania Pisistrátida uma espécie de *dinasteia*, ou uma oligarquia igualitária (isonômica), como descreve Levecque-Naquet (1980, 30). Esse poder pessoal, todavia, como salientam Ferril (1978, 385-98) e Waters (1971, 100), poderia representar o retorno da monarquia e o exercício da *prostasia* (comando pessoal).

Claude Mossé (1984, 130), também partilhando das informações de Tucídides, qualifica o tirano como um construtor de *pólis* e um facilitador do ramo comercial e marítimo (Tuc. *Guerra do Peloponeso*, 13. 1.). O tirano era o representante de uma classe mercantil que procurava formas alternativas de acumular riquezas. Neste processo, os grupos de comerciantes e de artesãos adquiriam uma notoriedade cívica, tendo em vista que a cerâmica ática suprimia a produção de Corinto.

Depois da entrada dos tiranos, de acordo com Claude Mossé (1989, 184), houve uma prosperidade significativa que tornou Atenas uma referência cultural e política. A *pólis* reforçou suas posições no mar Egeu, instalando colônias ou exercendo contatos de reciprocidade com outros tiranos. Segundo Mossé (1989, 185), os Pisistrátidas, ao reforçarem seu próprio poder, proporcionaram a *pólis* as condições de alcançar uma coesão política. As análises de Claude Mossé (1989, 178-86) revelam que a política adotada pelos tiranos arcaicos, sobretudo em Atenas, tendia a quebrar o monopólio aristocrático, ao inserir novos segmentos sociais emergentes e enriquecidos junto ao círculo de poder. A autora revela que tanto os tiranos quanto os legisladores se inseriam no mesmo processo de alargamento da base política da *pólis*, na medida em que contavam com o apoio do *demós*.

Nesse sentido, a palavra "tirano" adquire um significado diferente, conforme salientam os estudos de Delfim Leão (2010, 81), que caracterizam o rei como um *olbio*, ou seja, um promotor de felicidade[99]. Sólon e Pisístrato podem ser descritos como *olbiotatos*, os promotores de homens felizes, ao gerarem a dignidade *políade* por meio da prosperidade. Essa felicidade era alcançada pelo reconhecimento da identidade que salvaguardava a comunidade livre de perigos externos. O que determinou a continuidade do governo de Pisístrato foi à moderação política, aliada a uma vida

---

[98] Pisístrato, o novo, filho de Hípias, quando exerceu a magistratura erigiu o Altar dos doze deuses.

[99] Propomos uma definição do conceito de *olbos* na Grécia Arcaica relacionada com a riqueza, ou seja, com a aquisição de bens materiais. Sobre a questão dos sete sábios, ver também: LEÃO, 2008, 7-123.

gloriosa, aspectos que o qualificam como defensor do bem-estar social. Nesse sentido, comunga-se a ideia de que esse autocrata tomara as rédeas do governo pela força e pela ambição pessoal, como um rei. No entanto, essa atitude, por outro lado, trouxe consigo a prosperidade e a estabilidade social da comunidade (LEÃO, 2008, 7).

1. 3 A política comercial dos Pisistrátidas

Ao observarmos a historiografia tradicional de matriz política, podemos perceber que esses estudos priorizam as desavenças entre as famílias aristocráticas, obscurecendo a observação das atividades comerciais e mercantis praticadas no arcontado de Solón e na tirania dos Pisistrátidas. Tais práticas econômicas proporcionaram a prosperidade de Atenas e da região da Ática. Pesquisadores anglo-saxões apontam que a tirania desenvolveu instituições comerciais e artesanais que promoveram o crescimento econômico e a divisão de riquezas (FLECK E HANSSEN, 2006, 115-46). Essa perspectiva seria disforizada pelo grupo dos Alcmeonidas e pelos democratas no período clássico.

As abordagens econômicas procuraram analisar a emergência de uma nova elite composta por comerciantes e artesãos. Ao abordar olhares historiográficos alternativos ou complementares, esses estudos estabeleceram novos modelos explicativos sobre o fenômeno da tirania na Grécia Antiga. Dessa forma, os novos segmentos sociais se tornavam visíveis, como os artesãos-pintores, e a política se destacava nas cenas de vasos áticos do período arcaico. Novas temáticas urbanas aparecem em contraste ao mundo mítico ou rural pertencente ao universo da elite tradicional. Os simpósios e os festivais religiosos surgem como temas centrais, simbolizando essa nova elite emergente retratada em temas musicais, religiosos ou em cenas que representavam a vida urbana. Os jogos atléticos, as competições musicais e o casamento caracterizavam a vida políade na tirania.

Para Podlecki (1966, 129), as desavenças não eram o resultado de uma luta entre segmentos aristocráticos, mas uma transferência de poder para um *demós* expandido[100].

---

[100] Podemos dizer que esta atitude pode ser tomada levando em conta uma festividade que pertencia ao calendário soloniano, chamada de Sinecias (J.H. OLIVER, 1935, 21; F. SOKOLOWSKI, 1962, 27ss). Essa festividade faz referência aos *phylobasíleus*, à presença de um arauto, à tribo jônica dos *Geleontes*, às *trittys* dos *Leukotainioi* e aos deuses Zeus Fratrios e Athena Fratría. Robertson (1979, 82-85) considera que, por ocasião das Sinecias, na época arcaica, o povo se reunia em armas por fratrías e se proclama um novo governo. Esse ritual poderia ser uma alusão ao recrutamento feito na Ilíada (2. 85 ss). As Sinecias

Com o exílio das famílias tradicionais e opositores políticos, Pisístrato consegue expandir o círculo de participantes dos magistrados, incluindo outros eupátridas, nos cargos sacerdotais. O tirano ascende ao poder, como líder dos "homens para além das colinas" (*hyperakrioi*), mas, ao assumir o comando, a ideia de "facção" desaparece, sendo benévolo com todos os segmentos sociais (CHAMBERS, 1990, 208; HOLLADAY, 1977, 44-50).

De acordo com Threpsiades (1932, 223), os *genói Eumolpidas* e *Kerukes* formavam os grupos sacerdotais encarregados pelo culto de Deméter e Perséfone após a anexação de Eleusis. Na visão do autor, o *genós* dos *gephyraei* foi o principal grupo envolvido na conspiração, encabeçada por Cleomenes, que resultara no aparecimento de Isagoras e de Clistenes, em 510[101]. Os *gephyraei* são vistos não apenas como um grupo religioso que controlava os rituais cívicos de Teseu, e associados com o *genós* dos *Bouzugai*, mas como um grupo de magistrados e proprietários de terras, com acesso à cidadania, que formavam um grupamento de soldados *hoplitas*. De acordo com Heródoto (Hist. 5.57), Pisístrato introduziu cerca de 1.000 *astoi* provindos de migrações gregas da Jônia para integrar o *demós* urbano (SAKELLARIOU, 1958, 133)[102].

---

devem ser consideradas como a ocasião para o recrutamento do *demós*. Solón utilizou este ritual para incitar a guerra contra Salamina e determinar sua ação como legislador e, por conseguinte, a reabertura do conflito com a região de Megara e a posse da região de Eleusis. Comparativamente, podemos afirmar que, no episódio em que Pisístrato reúne o *demós* no *Theseium* e depois recolhe suas armas, o tirano recorre à tradição e à memória coletiva presente no ritual das Sinecias, quando se conclama um novo legislador para redimir os conflitos civis.

[101] Cleomenes arquitetou em conjunto com Isagoras um plano para expulsar Clistenes de Atenas. Esse plano não deu certo porque Clistenes se retirou em exílio. Achando que tinham o controle da *pólis,* os dois legisladores baniram setecentas famílias aristocráticas, tentando abolir o conselho da *boulé*. Depois tomaram a Acrópole de assalto. Clistenes retornou. Mas Isagoras e Cleomenes, apoiados pelos lacedemônios, mantiveram o poder. Em virtude da fuga, Clistenes e as famílias aristocráticas aliadas foram condenadas como impuras e tiveram um novo exílio. A partir dessa situação, o *genós* dos Alcmeonidas foi condenado por um *miasma*. As relações entre Cleomenes e Isagoras não duraram muito, em razão da presença dos Lacedemônios que incomodavam o *demós* ateniense. Cleomenes tentaria novamente abolir o conselho na tentativa de introduzir trezentos sectários pertencentes ao clã de Isagoras. O conselho, apoiado pelo *demós*, inflama a população a pegar em armas e, ao final do conflito, executam Isagoras e Cleomenes, expulsando seus partidários (Hdt. Hist. 5.74.1). Após o conflito, Clistenes e as setecentas famílias expulsas (Hdt. Hist. 5.73.1) são reintroduzidas. O legislador institui as mudanças constitucionais, propondo o estabelecimento de um novo conselho que passaria de dez membros para quinhentos. Heródoto (Hist. 5.66.2) afirma que as reformas foram postas em prática antes da chegada de Cleomenes. Aristóteles (Ath . Pol . 20-21) estabelece as reformas após o conflito civil (ver os trabalhos de HIGNETT, 1952, 331-336; RHODES, 1981, 244-245, 249; CHAMBERS, 1990, 221-222).

[102] De acordo com Sakellariou (1958, 133), as tribos eram *boreis, oinopes, argadeis, geleontes, aigikoreis, hoplites, lebedoi e salaminioi*, compondo *hetaireiai* ou *enomotiai*, que eram grupos sociais ou políticos interessados em promover a vida citadina.

Partindo dessa abordagem de uma oligarquia emergente, advinda do comércio marítimo para financiar a política de Pisístrato, a vertente anglo-saxã[103] fundamenta a noção de uma tirania moderada, adotando os pressupostos aristotélicos (Arist. *Ath. pol.* 16). Anthony Andrewes (1953, 111-113) ressalta a contribuição de Pisístrato para com a prosperidade de Atenas quando suprime o jogo político dos outros grupos aristocráticos. O tirano foi o primeiro a apoiar os pequenos camponeses e as suas atividades econômicas fora do núcleo urbano de Atenas.

Finley (1973, 26-27), discutindo o conceito de economia no mundo antigo, questiona sua aplicabilidade, explicando como a economia na tirania de Pisístrato foi estabelecida. O autor cita o "investimento de capital governamental no desenvolvimento rural" que competia com o "investimento de capital no comércio" em Atenas, durante a tirania de Pisístrato, no VI século a. C.[104].

Para Ian Morris (1996, 20), na Grécia arcaica existia uma disputa de posições políticas entre uma aristocracia territorial e uma oligarquia emergente. De acordo com esse autor, a aristocracia tradicional, estritamente territorial, possuía um estilo moderado de vida. Como autoridade suprema da *pólis*, o tirano rejeitava os extremos sociais, como a excessiva riqueza, a exibição aristocrática e a miséria. No outro extremo, encontrava-se uma oligarquia emergente assimilando valores cívicos dominantes e, por conseguinte, formando uma nova tradição. Ian Morris afirma que essa "oligarquia emergente ou elitista" provinha de uma aristocracia *inter-pólis* e esses privilégios sobrevinham da relação que se estabelecia com os deuses, com os heróis e do contato com o Oriente Próximo, além das relações de casamento.

Na abordagem de Ian Morris, observamos ainda que uma "grande parte da história social do período arcaico é mais bem entendida como um conflito entre essas duas concepções de ordem social" (1996, 19-48). Como parte dessa estrutura, tínhamos a posição da elite tradicional que valorizava a troca de presentes como seu diferencial dentro do sistema político, tais como: os favores, os laços de casamento e o passado heroico[105]. No lado oposto, tínhamos uma tradição oligárquica ou emergente,

---

[103] WILL, 1954; KRAAY, 1964, 72; HOLLADAY, 1977, 48.

[104] Segundo Finley (1973, 213): "a inaplicabilidade, para o mundo antigo, de uma análise centrada no mercado foi poderosamente argumentada por Max Weber e por seu mais importante discípulo entre os historiadores, Johannes Hasebroek; em nossos dias, por Karl Polanyi".

[105] HERMAN, 1987; MORRIS, 1986, 1989, 1996; KURKE, 1991, 1992, 1995.

defendendo e apoiando a invenção e a circulação da moeda como uma instituição cívica igualitária[106]. Aristóteles refere-se ao governo de Pisístrato como a "idade de ouro" de Atenas, creditando a ele a manutenção da paz, enquanto não interferia nos demais assuntos privados (ANDREWES, 1982, 407[107]). Grant (1987, 61) também vê essa época como um momento de paz e de justiça. O autor aponta uma série de motivos para que esse momento se tornasse viável, tais como: a tolerância à constituição soloniana, não insuflando uma revolta social; o exercício do controle e da manutenção das instituições atenienses; a restrição do poder das famílias eupátridas e a gestão com o apoio do *demós*.

Martin Ostwald (1983, 3) defende que as reformas de Sólon tiveram o objetivo de amenizar as dificuldades econômicas enfrentadas[108]. O autor não avalia o conflito na Ática como resultado de problemas regionais, sociais, econômicos ou gentílicos, mas como decorrente do acirramento das rivalidades políticas entre os aristocratas, após a expulsão das famílias de eupátridas por Pisístrato, assegurada pela votação popular na Assembleia que visava a manutenção dos direitos adquiridos nas reformas de Sólon. O caminho para o poder do *demós* foi aberto pelas reformas de Sólon quando este aboliu a escravidão por dívida, criada pela aristocracia tradicional (*seisactheia*), estabeleceu o conselho do *Areópago*, eleito por sorteio dentro do grupo aristocrático, e criou a *dikasteria* – tribunal popular (Sol. 9.1).

Esse sistema de gerenciamento adotado pelos Pisistrátidas neutralizava a influência exercida pelos eupátridas. A política geográfica exercida pelo *Areópago*, com a convocação de juízes itinerantes nos campos, em vez do poder dos *genós*, evitava o uso do patronímico como forma de controle sociopolítico, quebrando, assim, o monopólio do poder político por nascimento. Pisístrato eliminaria do cenário político suas rivalidades, mas outros problemas permaneceriam, como a necessidade do poder econômico, do prestigio social e do contingente militar como elementos indispensáveis para o gerenciamento público. As instituições políticas seriam usadas como contrapeso

---

[106] WILL, 1954, 1955, 1975; KRAAY, 1976, 317-28; VERNANT, 1982, 91-101; SEAFORD, 1994, 191-234; HOWGEGO, 1995, 16-18; VON REDEN, 1995, 175-81.

[107] Pisístrato foi um governante moderado, como um cidadão, em vez de tirano, apoiado pela maioria dos eupatridas e do *demos*, razão pela qual a aristocracia não se revoltou contra o tirano, por manter a antiga estrutura social e ética das familias. O tirano procurou restringir os conflitos internos garantindo a manutenção da ordem pública.

[108] Arist. Ath. Pol. 6. 1-2; Plut. Sol. 15, 2-6; ANDREWES, 1973, 377-84.

político, papel desempenhado por um novo grupo de cidadãos, remanescentes das doze tritias fixadas por Sólon, quando determinou as quatro classes censitárias baseadas na riqueza agrícola.

Martin Ostwald (1986, 5-40) considera que teria existido uma luta pelo poder político entre os grupos aristocráticos para assumir esses postos, tendo em vista que as reformas de Sólon não foram alteradas e o poder da aristocracia tradicional precisou ser modificado. Nesse sentido, Martin Ostwald acompanha as ideias de P. J. Bicknell (1975, 1-45), segundo as quais existiriam dois segmentos sociais, constituídos durante a tirania: um pró-Pisistrátida e outro anti-Pisistrátida. Martin Ostwald (1986, 28) e Rhodes (2000, 23) compartilham a opinião de que o fator aristocrático teria continuado após Clistenes.

Dessa forma, podemos estabelecer Pisístrato como uma "terceira via" entre a agricultura e a atividade mercantil, ao impulsionar a atividade dos artesãos-pintores com a fixação das olarias no *Kerameikos* e a atividade marítima com o financiamento e a construção de *trirremes*. Tais atividades promoveram um significativo enriquecimento, fazendo emergir um novo rico (oligarca) que apoiaria a tirania dos Pisistrátidas.

Nas observações de Shapiro (1989, 3-101), o aumento do número de magistrados pode estar relacionado ao envolvimento do grupo dos *Eteobutadai*, do *genós* de Licurgo (o grupo da planície), na categoria de oficiantes religiosos de Atenas Polias, Poseidon, Erecteu e do grupo dos *Kerukes Lukomedai*, apoiado por Pisístrato, nos cultos de Eleusis relativos a Dionísio e Deméter.

Para Shapiro (1989, 50-67), a introdução de novos deuses[109] está relacionada a um renascimento religioso e é politicamente motivada pelo controle de determinados locais e de posições de liderança pelas aristocracias. Williams (1973, 7-41) caracteriza esse tipo de relação como um jogo de poder entre as famílias de eupátridas. O autor descreve os grupos aristocráticos emergentes controlando as regiões áticas, sendo caracterizados por uma aristocracia rural, formada pelos *demoi Peisistratidai*, *Alcmeonidae* e *Philadai*, e, também, por uma aristocracia emergente urbana e comercial estabelecida pelos *demoi Lukomedai* e *Eteobutadai*.

[109] Artemis em Eleusis, o culto a Apolo como uma divindade Pan-helênica, tanto em Delfos, pelos Alcmeonidas, como em Delos, pelos Pisistratidas, e a introdução de Dioniso. Ao promover a emergência de novas deidades, o tirano também recriaria sua identidade aristocrática (FORNIS-VAQUEIRO, 1992, 79-91).

Dessa forma, podemos caracterizar Pisístrato como um homem novo, pertencente a uma aristocracia emergente e que enfrenta a instabilidade política causada pelo grupo dos Alcmeonidas (MOSSE, 1969, 49). Claude Mossé (1969, 62-4) afirma que Pisístrato atuou no papel de catalisador social, tendo a necessidade de cooptar os grupos, sobretudo as classes populares. Para Pisístrato se sobressair sobre os adversários Licurgo e Megacles, Heródoto (Hist. 1. 62) descreve que o tirano teve de convocar o apoio dos habitantes de Maratona, membros da cidade que lhe permitiram ter maior representatividade no meio urbano (*asteos hoi eki* – o povo do *demós*). Após alcançar o poder com o consentimento do *demós*, Pisístrato enviou seus opositores para o exílio para Naxos, sob a vigilância do tirano Lygdamis, seu aliado político. Com isso conseguira suavizar as tensões sociais. O tirano criou uma articulação urbana e estabeleceu um culto local para que essa nova oligarquia pudesse atuar.

O tirano desenvolveu planos para o estabelecimento das bases de um império naval de Atenas no Egeu. A ilha de Naxos foi conquistada e entregue a outro tirano chamado Lygdamis, que o havia apoiado durante a restauração com homens e dinheiro. Em Naxos, Pisístrato aprisionou seus inimigos, retornando pela terceira vez a Atenas. Em Sigeum, no Helesponto, conquistou os mitilenos e estabeleceu como tirano Hegesistratus, seu filho com uma mulher argiva, com quem se casou em seu segundo exílio. A parte ocidental do Helesponto já estava sob o domínio ateniense. Miltiades estabeleceu uma colônia no Chersoneso durante a primeira tirania, com o consentimento de Pisístrato. Assim, Atenas obteve o controle do estreito por onde passava o comércio de cereais no Mar Negro.

Podemos observar as mudanças políticas que a sociedade ateniense vinha passando por intermédio das regras estilísticas impostas aos oleiros-pintores entre o mandato de Sólon e o dos Pisistrátidas. Podemos constatar a adoção dessas regras, observando a imagem de uma taça de figuras vermelhas do pintor de Pedieus, entre 525 a 475 a. C., onde a musicista-citarista hetaira não é retratada com uma vestimenta luxuosa com diversos bordados e volumosa, de origem jônica, inspirada no citarista mítico Árion, mas em um modelo ático destacado somente por drapeados.

De acordo com Beazley (1982, 69-73), o pintor Pedieus pode ser confundido com outro pintor chamado de *Skythes*, patrocinado pela família dos *Philaides*, que financiava um círculo de oleiros-pintores. Esse pintor era associado à produção de vasos que promoviam os membros da aristocracia por agregar a imagem à palavra *kalós* (belo) como item decorativo. Diversas personalidades aristocráticas eram tratadas com o

adjetivo *kalós*. De acordo com Shapiro (1985, 305), esse termo foi utilizado em referência a Mnenon, Hiparco e Epikletos.

Musicista-citarista tocando em um komós acompanhada de um jovem conviva

FIG. 3 (prancha 17) - Artefato: Kylix; Estilo: Figuras vermelhas; Pintor: Pedieus; Datação: 510 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas;

Paris, Musee Du Louvre, CVA 19, 44-45, PLS.(1273,1274) 68.1-2, 69.1-3

O centro da taça de Pedieus[110] retrata o campo de atuação do simpósio (*komós*) e a ação social da musicista-citarista *hetaira*, atuando performaticamente como uma acompanhante musical. A "mulher citarista" na taça de Pedieus encontra-se em uma "atuação interativa", relacionada com o cortejo do *komós*. A musicista está acompanhada por um jovem conviva imberbe, provavelmente um jovem atleta vencedor de uma competição. Pela posição reclinada da taça que ele porta na mão esquerda, o conviva se apresenta embriagado, mesmo antes de o simpósio iniciar. O descontrole alcoólico também poder ser notado pelo fato de o seu orgão sexual, exposto, tocar em partes da muscista enquanto ambos caminham. Apesar da atitude desmedida, o pintor deve estar prestando uma homenagem ao jovem atleta vencedor, por causa da coroa de louros que se encontra em sua cabeça e pela inscrição grafada nas bordas da cena, descrita como *Epilukos* (é belo). Sua imagem é a de um bebedor que consome vinho em

[110] Uma *kylix* (taça) confeccionada pelo pintor Pedieus, no Louvre (datada de 510 a.C.), apresenta cenas repetidas de violência e abuso sexual por parte de participantes masculinos contra o feminino. O exterior do friso da *kylix* representa uma cena contínua de um *komós* orgiástico, em que pelo menos quatro mulheres e oito homens, todos nus, são participantes de intercurso sexual. As cenas de exterior desta taça estariam relacionadas com atos sexuais violentos por parte dos convivas após o banquete. A cena convidaria o observador a participar do ato (ROBERTSON, 1992, 27; FRONTISI-DUCROUX, 1989, 163 e PESCHEL, 1987, 71).

demasia. A cena simboliza um lembrete de moderação ao folião, de como se conduzir e se divertir enquanto participante do festejo. A cena evidencia uma situação onde a ostentação social não deveria ser praticada, sendo considerada como um excesso, uma desmedida social que deveria ser evitada pelo expectador, enquanto sorve o vinho e visualiza o fundo da taça.

A jovem companheira do simposiasta está vestida com um *chiton* longo e tocando uma cítara. Ela apoia o instrumento com a mão esquerda e segura a palheta de execução (*plektron*) com a mão direita. Por detrás dela, encontra-se um jovem nu, coberto por um *himation* longo nas costas. Ambos estão de perfil, mas os ombros e a cabeça do jovem estão posicionados de maneira frontal. O pintor, em um único artefato, representa a performance e o papel social das *hetairai* e das *pornai*, descrevendo suas ações sociais identificadas por intermédio de um contraste performático. Isto está caracterizado na cena pelo uso da vestimenta e pelo corpo vislumbrado. A *porné* aparece nua, e a *hetaira*, ricamente ornada.

A indumentária na cena é composta de tecido branco, sem detalhes, retratada sem *sakkós* e somente com uma faixa simples nos cabelos. A vestimenta se apresenta em tecido leve, sem bordados ou brocados. A roupa possui somente uma faixa dupla na cintura e uma fina barra na cor púrpura abaixo dos joelhos[111].

O que nos leva a enfatizar que o pintor privilegia um grupo aristocrático tradicional está no fato de que a personagem ter sido retratada com um *chiton* ático de estilo mais simples, em oposição ao *chiton* jônico com bordados e mangas esvoaçantes. Ambas as representações, de diferentes acompanhantes, estão disponíveis para o simposiasta quando este sorve o líquido de sua taça e aprecia as cenas de sexo em grupo, ou pela dominação simpótica causada pelo consumo de vinho.

O estilo de pintura demonstra o comedimento social, exigido pelas leis aos participantes de um evento público, e que é vislumbrado pela vestimenta. Esse tipo de traje, característico da aristocracia, foi modificado a partir da emergência da democracia em Atenas, que, tendo em vista a isonomia política, cerceou a vida luxuosa da aristocracia e a sua divulgação em lugares públicos.

---

[111] Apesar da mudança estilística entre 550 a 475 a. C. da vestimenta jônica para a de estilo ático, a função social da vestimenta do musicista ou do citarista permanece ideologicamente a mesma, tais como: identificar o músico e complementar os aspectos visuais da apresentação. A comunhão entre a vestimenta e a musicalidade, conforme Annie Belis (1999, 104), era necessária para se alcançar a perfeição. O músico precisa representar e expressar o belo. Este modelo deve ultrapassar a questão da sonoridade e estar expresso na vestimenta, que precisa refletir riqueza e beleza, e ser acompanhada de adorno e de joias (BELIS, 1999, 100-109).

A análise comparada dos vasos cerâmicos nos permite observar um sistema cultural elaborado pelos oleiros-pintores, comparando a mudança da indumentária da musicista-citarista do estilo de figuras negras, representado pelo "grupo dos Pioneiros", para o estilo de figuras vermelhas, formulado pelo pintor de Pedieus. O estilo dos trajes idealizados pelos diferentes artesãos-pintores para as musicistas demonstra a transição do período da tirania para a instauração do processo de isonomia como um indicativo da retomada do controle das ostentações, decretado por Sólon[112].

Essa mudança nos trajes significa que o poder da aristocracia não desapareceu com o advento da democracia, nem mesmo com o término da tirania. A permanência dos costumes da *habrosyne* aristocrática (a vida luxuosa) permaneceria até 475 a. C. A figura da mulher citarista passaria a ser representada como musa, por causa dos princípios isonômicos estabelecidos a partir das reformas de Clistenes.

De acordo com os apontamentos de Queyrel, no LIMC VI, 673-4, a respeito do verbete "sobre as Musas"[113], seria muito difícil determinar a quais mulheres serviria o epíteto de musa, pois o critério apontado no período arcaico estaria relacionado com Apolo. Os signos das musicistas-citaristas nos vasos áticos relativizam essa relação rígida de atribuição. Os signos que determinam a identidade desse personagem feminino como musa são formulados por um paradigma social descrito pela presença de ramos e flores nas mãos. Pela análise dos signos das musicistas, observamos que, no período arcaico, em comparação com o período clássico, o signo preponderante está evidenciado pela cítara, o que não a enfatiza, necessariamente, como uma divindade. No período clássico, essa musa-musicista é associada a Apolo e é representada em trajes jônicos. Na opinião de Queyrel, os objetos associados à representação feminina, no século VI, estariam relacionados às vitórias nos jogos, ou a alguma ocasião ritual específica das seguidoras de Apolo.

O uso da indumentária jônica pela elite ateniense fornece-nos uma oportunidade para evidenciar a riqueza, o status social e a solidariedade do grupo em festividades cívicas, tais como: eventos religiosos, casamentos e rituais fúnebres. Essas solenidades,

---

[112] No fragmento F 71a R, Plutarco (Sol. 20.6) prescreve: *Tôv δ' άλλων γάμων άφεῖλε τάς φερνάς, Ιμάτια τρία καί σκεύη μικρού τιμήματος άξια κελεόσας, έτερον δέ μηδέν, επιφέρεσθαι τήν γαμουμένην*. - Dos restantes casamentos, suprimiu os enxovais, prescrevendo que a mulher casada levasse consigo três vestes, utensílios de pouco valor e nada mais (traduzido por LEÃO, 2001, 128).

[113] Essa afirmativa, com base no LIMC sobre a questão da mulher-musa, responde ao questionamento do Prof. Dr. Fábio Vergara, durante a qualificação desta Tese de Doutorado, realizada em outubro de 2013, no PPGHC, com os demais participantes da banca, dentre eles: Profa. Dra. Maria Regina Candido, Prof. Dr. José de Assunção de Barros e Profa. Dra. Marici Martins Magalhães.

nas quais se exibia o traje jônico, apresentavam os excessos que a lei soloniana procurava controlar, ou mesmo reprimir com o objetivo de manter a ordem pública, o controle dos gastos e a diminuição dos conflitos entre os grupos sociais. Mas isso não impedia ao próprio tirano de se utilizar dos festivais ao estilo jônico para demonstrar o seu poder econômico frente às oligarquias tradicionais e educar as elites emergentes.

A nova oligarquia (mercantil e comercial) favorecia a forma política da tirania, educando suas filhas (e filhos) no modelo tradicional pertencente à aristocracia, para que esta também pudesse controlar, manipular e assumir os cultos que antes estavam sob o domínio exclusivo dos antigos *genói* da Ática. Pisístrato promove a figura da musiscista-citarista como pedagoga de jovens nubentes ou como participantes de coros femininos, tendo como objetivo a formação, para os descendentes dos novos ricos introduzidos na política ateniense, de um modelo de comportamento aristocrático, caracterizado, sobretudo, pela busca e perpetuação da beleza (*kalé*) através do discurso imagético.

Dessa maneira, a historiografia de viés socioeconômico reconstrói as redes de relações políticas entre os segmentos sociais do território ático, não se limitando somente às informações textuais sobre o regionalismo, mas expandido sua abordagem a aspectos sociais e religiosos, redefinidos a partir de releituras de documentos textuais e de dados arqueológicos. A partir das informações desses autores, podemos, em uma perspectiva comparada, redefinir a política da tirania, vislumbrando quais os grupos envolvidos e seus respectivos interesses, como demonstra o quadro abaixo:

Quadro 2 – Os segmentos sociais na tirania dos Pisistrátidas

Zona litorânea Megacles (*Pedieus*)	**Zona da Planície** Licurgo (*Paralioi*)	**Zona das Montanhas** Pisistrato (*Diacrioi*/hyperakrioi)
Eupatridas	*Eupatridas*	*Eupatridas* *Geomoroi* *Demiourgoi*
Alcmeonidae *700 familias (?)* *(Bicknell, 1975, 1-45)*	*Eteobutadae* *Mesogeioi* *Bouzygai* *Gerifeus* *(Topffer, 1889, 122;* *Williams, 1973, 7-41;* *Davies, 1971, 349)*	*Diacroi* *Philaidae* *Eumolpidas* *Kerukes Lukomedai* *Geleontes* *Salaminoi* *(Shapiro,1989, 50-67;* *Williams, 1973, 7-41)*

Acompanhando os dados dos documentos textuais, observamos, conforme o quadro 2, que no tempo de Pisístrato existiam três segmentos sociais, cada um com atuações político-territoriais distintas. Dois grupos eram formados por uma aristocracia tradicional cujo poder se baseava no controle da terra. Enquanto que o grupo de Pisistrato incorpora uma nova oligarquia emergente enriquecida pelo artesanato e pelo comércio.

A aristocracia tradicional monopolizava os cargos públicos. J. H. Olivier (1957, 253-5) destaca que os eupatridas estabeleceram seu poder político a partir do que ficou conhecido como "sistema de Teseu". De acordo com as informações de Plutarco, na obra *A vida de Teseu* (25), a ordenação da sociedade era atribuída ao herói[114], e o

[114]Tanto o *Theseion* como o *Anakeion* serão reconhecidos como lugares de recrutamento e ambos estão vinculados a um episodio em que Pisístrato reúne o povo em armas e se apodera delas. Este posicionamento tinha sua função primitiva de reunir os grupos em armas para uma possível batalha. O *theseium* para a infantaria e *Anakeion* para a cavalaria na região da ágora velha e nas suas cercanias (Arist., Ath. pol. , 15. 4). Robertson (1979, 147) descreve a ágora velha como lugar sacralizado desde a época arcaica e como o centro político de Atenas. De acordo com Plutarco, na *vida de Teseu* (6. 61), Cimon teria levado os ossos do herói para o local e erigido-lhe um templo. Junto ao *Theseion* existia também um "*horkomosion*", lugar de juramentos que Plutarco associa ao pacto de Teseu com as

território ateniense se organizava em três grupos sociais antigos: os *Eupatridas*, os *Geomoroi* e os *Demiourgoi*[115]. Os *Eupatridai* foram investidos de privilégios. Esse grupo conhecia as leis ancestrais e as doutrinas sagradas (*exegetai*). Eles se tornaram o grupo político dominante a partir da renúncia de Teseu ao exercício da monarquia. Os *Geomoroi* eram considerados como um segmento social intermediário, e os *Demiourgoi* como uma multidão numerosa[116]. Na perspectiva de J. K. Davies (1971, 359-360), as aristocracias tradicionais, formadas pelos eupatridas, financiavam as liturgias como um mecanismo de representatividade no espaço urbano da Ática. A realização de banquetes públicos, durante os festivais áticos, garantia a redistribuição alimentar que permitia a subsistência dos cidadãos. A promoção dos festivais e o acúmulo de novas terras provocavam a *philonikia* (rivalidade ou o *agón* político).

Sobre o poder dos eupatridas na Ática, encontramos inscrições que atestam o poder pela riqueza e pelo nascimento. Podemos observar uma dessas famílias pelas lápides encontradas na Etruria e em Atenas (36IGXII. 1, 296)[117]. O eupatridae ateniense Charion teria uma lápide a ele dedicada na região da Etruria. Ele teria sido um dos opositores ao governo de Pisístrato cujas famílias retornaram do exílio, após a anistia. Seus filhos, Kleidikos, ou Kleidemos, e Alkimachos foram tesoureiros (*tamia*) de Atenas, após a reconciliação dos filhos de Pisístrato com a aristocracia (FIGUEIRA, 1984, 459). Em outo caso, Isagoras, como ancestral de Alcebíades, era de uma oligarquia emergente (*genós Salaminioi*), que foi incorporada por Sólon após a batalha de Salamina, e pertencia ao grupo dos *skolion*, lutadores que batalharam em Leipsydrion (Arist. Ath. Pol. 19.3).

Pisístrato, ao assumir o poder, expulsou várias famílias tradicionais de bem-nascidos, como destaca a *Constituição dos atenienses* (19. 1-30):

Amazonas para finalizar a guerra. No séc. VII, era utilizado como centro de juramentos, tendo a função equivalente ao lugar chamado de lídios, na ágora nova, onde os arcontes e os outros magistrados juravam.

[115] Os *Eupatridas* ou aristocratas eram o grupo social que podia ser eleito como arconte, e seu status social era hereditário. O *Geomoroi* pode ser caracterizado como o agricultor, e o *Demiurgoi* como o artesão (PIERCE, 2007, 97-128; EHRENBERG, 1960, 19-36; OLIVIERI, 1952, 30-57).

[116] Pelas informações de Estrabão (VIII, 7, 1), esses dois grupos sociais fariam parte de quatro antigas tribos atenienses (*Georgoi, Demiourgoi, Hieropoioi e Plylakes*). Sealey (1960, 178) argumenta que os grupos eram partidos regionais, enquanto que J. Oliver (1960, 506) descreve-os como antigas classes sociais hereditárias que emergiram politicamente com a crise após o episódio de Damasias.

[117] OLIVER, J. H., 1957, 256.

> Os desterrados de Atenas congregados pela frátria dos Alcmeonidas, não podiam efetuar sua volta a pólis pelo seu próprio esforço, visto como continuamente fracassavam suas tentativas. Entre seus fracassos figura o da fortificação de um posto na Ática, chamado Lipsidro, situado sobre o monte Parnés; ali se lhes reuniram alguns partidários da pólis, sendo cercados pelos tiranos e obrigados a se render.

Segundo Joany Reboton (2005, 2), ao personificar o poder, a tirania pode ser entendida como uma prática política que desempenhou um papel fundamental no conceito de *pólis*. Quando o regime centralizou as decisões políticas, monopolizando o uso da violência, proporcionou novas formas de discursos. No entanto, a partir de um ponto de vista institucional, os tiranos parecem ter sido mais caracterizados como reformadores que se adaptaram a sistemas jurídicos pré-existentes. Por intermédio do controle das instituições políticas, o tirano permitiu a *pólis* tornar-se uma entidade autônoma, a partir da emergência do debate público estabelecido pelos festivais cívicos. Outra consequência desse processo foi a emergência de um novo segmento social representado pela figura do *demós* e por grupos emergentes advindos dos comerciantes e dos artesãos.

Nesse sentido, é possível afirmar que as reformas de Sólon, seguidas por Pisístrato, permitiram a novos segmentos sociais alcançar as magistraturas atenienses, não sendo a aristocracia hereditária a única condição para o acesso a esse cargo, pois, antes das reformas de Dracon, os arcontes eram escolhidos pelo mérito e pela riqueza. A riqueza e o nascimento eram exigências para integrar a aristocracia tradicional (Arist. *Ath. Pol*. 3.1 e 3.6).

Nas perspectivas de Meiggs-Lewis e de Meritt (1939, 59-65), essa nova estrutura se devia a organização dos eupátridas em duas ordens de poder baseadas nas famílias de ascendência dinásticas ou sacerdotais e nas unidades militares (*orgeones*). Por ocasião da expulsão das famílias aristocráticas por Pisístrato, o *genós* dos *gephyraei*, por exemplo, foi excluído dos rituais e privilégios citadinos que eram suas prerrogativas (FERGUSON, 1944, 64).

De acordo com Zambelli (1976, 163-181), a tirania seria resultado de um processo da expansão ultramarina e de uma nova política, fundamentada na inserção de novos grupos sociais. Na abordagem de César Fornis Vaqueiro (1992, 79-91), a tirania de Pisístrato pode ser entendida como um veículo aglutinador do elemento jônico (estrangeiro - *xenoi*) com a politeia da Ática. A tirania pode ser vista como uma forma de governo alternativa às aristocracias tradicionais. Pisístrato desenvolveu importantes atividades políticas e religiosas, cujos pontos principais foram as relações de *phília* com

os jônios e com a reorganização dos festivais áticos, principalmente as Panateneias. Ao reorganizar o festival, o tirano o elevava à categoria de pan-helênica, agregando a musica e o estilo de vida jônico às comemorações religiosas.

Lanza (2000, 172-175) caracteriza a tirania como uma transição dinástica cuja descendência viria da Jônia e do Egeu continental antes do domínio persa[118]. A tirania de Pisístrato representaria uma ruptura visível do tecido social da *polis*, uma cisão no equilíbrio do igualitarismo na antiga sociedade aristocrática. O tirano alcançou um prestígio individual alicerçado por um domínio militar e conjugado por uma economia monetária. A proeminência do tirano surge como uma força institucional, por intermédio da promoção da fiscalização, do controle do funcionamento administrativo realizado por juízes profissionais, oficiais e sacerdotes. A ação do tirano pretendia estabelecer e restaurar um plano de igualdade para a comunidade, introduzindo e garantindo o exercício das magistraturas, proporcionando o surgimento de uma marinha e de guerreiros, uma política expansionista por meio das *cleruquias* (na franja da Trácia e da Ásia Menor), a fixação de pactos com as tiranias aliadas de Policrates de Samos e de Lydgamis de Naxos, um sistema fiscal alicerçado pelos metecos e a elaboração de um sistema monetário (Tuc. Guerra do Peloponeso, 3.37)[119].

A agricultura exercida pelos eupátridas e as atividades econômicas atreladas à atividade monetária dos oligarcas, patrocinadas pelo tirano, geraram uma crise. De certa maneira, as oligarquias restringiram o acesso aos cargos públicos mais importantes. A partir de um levantamento do inventário da *pólis* arcaica e clássica, realizado por Hansen e Nielsen (2004, 70), pode-se afirmar que as cidades-estados da Grécia Antiga entraram no período arcaico (800-490 a. C.) como aristocracias, com o poder concentrado nas mãos de poucas famílias aristocráticas, e saíram do período Clássico (490-323 a. C.) com um sistema representativo mais amplificado.

E. Will (1955, 413) aponta que o tirano diminuiu o domínio político das grandes famílias aristocráticas, sem alterar a propriedade privada da terra. Tal atitude possibilitou a preservação do poder dos Alcmeonidas. J. K. Davies (1971, 66) explica

---

[118] Em uma historiografia contrária à ideia de tirania como específico da etnia "jônica". Ver MAZZARINO, 1948, 119-224; WILL, 1954, 35).

[119] Este modelo administrativo, conforme Lanza (2000, 183), entra em contradição se comparado ao modelo historiográfico francês, divulgado por J. P. Vernant, no final dos anos 90, por aplicar ao mundo antigo um conjunto de categorias sociais concernentes ao mundo capitalista, baseando a separação das facções aristocráticas no modelo de luta de classes. Depois de Sólon, os Eupatridas perderiam a coesão e a divisão social causaria o avanço da tirania.

que, para evitar a crise, foram criados mecanismos de solidariedade que uniram os cidadãos durante o período da tirania. Os eupátridas financiariam as liturgias em prol do coletivo.

Impossível não negar que os Alcmeonidas tinham de fato ajudado os Pisistrátidas a ganharem o poder, em pelo menos em uma ocasião durante o retorno do segundo exílio. Para se redimirem e tentarem compensar este suposto erro perante o *demos*, utilizaram-se de sua influência para expulsar Hípias (Hdt. Hist. 1. 60. 2.). Os Alcmeónidas tinham mais a ganhar com os ajustes políticos, fabricando "inconsistência" como aquela em que eles estavam no exílio, durante todos os anos de tirania, como relatado por Herodoto (Hist. 6.123.1.)[120]. A lista de arcontes publicada no século V a. C. nos traz evidências da "falsidade" dessa declaração, sobretudo para um membro da família Alcmaeonida, a figura de Clístenes, que não só permaneceu em Atenas, mas, seguramente, como arconte epónimo, em 525/4, durante o governo dos filhos de Pisístrato (FORNARA, 1983, 23). Os Pisistrátidas tinham pelo menos um membro da família no conselho de arcontes por cada ano, indicando e influenciando nas seleções.

Os IG (*Inscriptiones Graecum*) descrevem a atuação política dos Pisistrátidas como arcontes, conforme diversos mármores encontrados na Acrópole de Atenas. Como sugere Lavalle, foram os Alcmeonidas que criaram um modelo disforizado de tirania, como é possível concluir com base nas ações do *demos* com os familiares (os descendentes de Pisístrato, como os netos Charmus e Pisistrato, o novo), que permaneceram como participantes da política ateniense no período pós-tirania. Como já afirmamos, os Pisistrátidas tinham pelo menos um membro da família no conselho de arcontes por cada ano, indicando e influenciando nas seleções; durante o governo de Hípias, Clístenes exerceu o arcontado, sugerindo uma associação (Tucídides, Guerra do Peloponeso, 6.54.6.). Heródoto não cita, mas sugere, via as informações fornecidas pela versão Alcmeonida, a suspeita de ajuda aos persas. Descrevem-se os tiranos como os libertadores de Atenas e como personagens ilustres (Hdt. Hist. 6.123.1, 6.123.2, 6.125.1.). Os Alcmeónidas tinham um grande interesse investido em como a história seria retratada, e como eles estavam continuamente implicados em atividades ao longo

[120] Por causa da expulsão do território da Ática, os Alcmeonidas nutriam um sentimento, especialmente forte, contra a tirania. No mínimo, eles haviam se associado aos Pisistrátidas, e muitos deles eram suspeitos de terem colaborado e conspirado com eles durante um período de tempo (LAVELLE, 1993, 41).

do século V, com o passar do tempo, as mentiras se tornaram aceitas como verdades (LAVALLE, 2003, 100-104.). Observe abaixo uma das inscrições do IG que descreve a participação Pisistrátida e Alcmeonida como arconte epônimo em Atenas:

FIG. 4 - Fragmento de mármore com inscrições, apresentando uma lista de arcontes de Atenas e o nome de seis arcontes do VI a. C., dois deles são membros da família de Pisístrato. Na segunda linha, lemos Hípias, o seu filho, e na última linha, Peisistratos, o jovem, seu neto. A inscrição também registra os nomes de dois outros políticos: Milcíades, herói da batalha de Maratona contra os persas, e Clístenes, iniciador das reformas democráticas
(Agora Museum, cerca de 425).

Os atenienses elegeram Pisístrato, o novo, em 522/1 e, o filho de Hípias, chamado Charmus, para o cargo de arconte epónimo, em 496, "independentemente" da sua filiação familiar com os Pisistrátidas. Essa atitude demonstra que os atenienses não sentiam nenhuma necessidade imediata de livrar a *pólis* de Atenas dos tiranos. Essa atitude de eleger um descendente dos tiranos como arconte indica a persistência de sentimentos ambivalentes em relação aos ex-tiranos e a continuidade do poder das elites aristocráticas, mesmo com o advento dos princípios democráticos (LAVALLE, 2003, 28).

Durante o governo de Hípias, Clístenes exerceu o arcontado, sugerindo uma associação (Tuc., Guerra do Peloponeso., 6.54.6.). Heródoto não cita, mas sugere, pelas informações fornecidas pela versão Alcmeonida, a ajuda dos persas em socorro à tirania de Hípias, que se exila no Oriente. Contudo, a documentação textual aponta os tiranos

como personagens ilustres que libertaram Atenas da influencia dos eupatridas (Hdt. Hist. 6.123.1-2.; 6.125.1.)[121].

Com a expulsão dos adversários, Pisístrato necessitava da inserção de novos grupos emergentes para sustentá-lo, o que obteve através das alianças de *philia* e por intermédio do casamento com outras aristocracias locais ou situadas ao longo do mar Egeu[122]. Pisístrato ganhou a lealdade das famílias aristocráticas revitalizando a agricultura[123] e estabelecendo colônias ao redor do mar Egeu. Lavalle (2005, 171) caracteriza os Pisistrátidas como uma oligarquia que se identificava com propostas democráticas, com a inserção social, por introduzirem novos grupos estrangeiros, como é o caso do *demos* dos *Philaidae*, que provinham da península do Quersoneso e prestaram apoio aos tiranos para que estes pudessem consolidar os seus poderes. G. Anderson (2005, 171), em oposição, destaca que os tiranos representaram uma liderança oligárquica convencional. Em outras palavras, o surgimento da tirania seria um fenômeno pós-arcaico, com a criação de um novo tipo de política institucional, quando a figura de um aristocrata bem sucedido entra no jogo da política com uma nova visão do pensamento político clássico, de forma constitucional, mas diferenciada da democracia e da oligarquia.

De acordo com Antonio Aloni (2000, 81–94), o estabelecimento de uma política *"inter-pólis"* somente foi possível com a ajuda das alianças realizadas com os tiranos de Lydgmis de Naxos e Policrates de Samos, e do estabelecimento de Delos como centro religioso, com a purificação do templo em oposição ao culto de Delfos controlada pelos Alcmeonidas e seus partidários. Dessa forma, Pisístrato efetivou laços de amizade com os *genói* de ascendência da estirpe jônica. Essas alianças foram perpetuadas por seus sucessores como, por exemplo, Hípias, que, tentando um plano de fuga, casou sua filha Arquedica com o tirano de Lampsaco, que mantinha contato com Dario, o rei persa (Tuc. Guerra do Peloponeso, 60, 1).

---

[121] Os Alcmeonidas tinham um grande interesse investido na forma como a história seria retratada, e, como eles estavam continuamente implicados em atividades ao longo do século VI, com o passar do tempo, as mentiras se tornaram aceitas como verdades (LAVELLE, 2003, 100-104).

[122] As relações internacionais de Atenas com outras cidades-estados nesse período são desconhecidas, embora uma guerra com Egina, tomada da região de Sigeum, quando o filho do tirano Hegesistratus foi estabelecido como governante será descrita por Heródoto (Hist. 5. 94).

[123] Como tentativa de minimizar os conflitos, Sólon, no arcontado, valorizou a manufatura, o aprendizado da profissão paterna e a permanência ao lado da família, sobretudo nas zonas rurais (Plut. *Sól*. 22; *Sól*. 31.2).

A tirania de Pisístrato tentou estabelecer um novo equilíbrio social (*arché*), tendo em vista que Megacles Alcmeonidas matara Cylon e seus companheiros, mesmo na condição de suplicantes, durante sua magistratura de arconte. O magistrado Miron decretara o exílio dos Alcmeonidas. A purificação de Atenas ficara a cargo de Epimenides, sacerdote de Festos (Hdt. Hist. 5, 71; Tuc. Guerra do Peloponeso, 1. 126; Plut. Sol. 12).

Antonio Aloni (2000, 89) acredita que Pisístrato definiu um espaço sacro e uma política exterior centrada em Delos e nas regiões das Ciclades, do Sigeum e do Quersoneso trácio. Os territórios seriam elementos chaves para estabelecer uma rota comercial ao mar Negro, reforçando o poder de Atenas sobre as margens do Mar Egeu. Atenas, por intermédio de Delos como centro cultual, dominaria uma vasta região de interesse estratégico e geográfico, que compreenderia a Ática, a Eubeia, as Ciclades e a Anatólia continental e insular. As alianças com outras tiranias tornariam Pisístrato o chefe político e ideológico de um novo segmento social emergente de estirpe ao modelo jônico.

O sistema de reformas implantado, gradualmente, fortaleceu e unificou a *pólis* de Atenas. Pisístrato desenvolveu diversas estruturas sociais, tais como: a religião, a educação e as artes entre os diversos grupos citadinos, com o objetivo de promover uma sociedade mais "igualitária". O fato é que Pisístrato retomou o poder três vezes de forma subsequente, tendo como consequência a união de aristocratas e comerciantes para forçá-lo, com o apoio do povo ateniense (Arist., Ath. Pol., 16). Lavalle (2003, 101) questiona se os atenienses eram um grupo social coeso, destacando que a constituição soloniana era insuficientemente democrática. O autor destaca a necessidade de uma nova meritocracia, para juntar-se à antiga, mas isso ainda excluía a grande maioria dos atenienses na redistribuição de riquezas. Ao usurpar o poder, Pisístrato se vincula mais como um reformador social, governando com benevolência e formulando uma Atenas mais igualitária para os habitantes excluídos dos meios aristocráticos e detentores de poder. Pisístrato era uma expressão muito melhor aos atenienses no que diz respeito ao estabelecimento da soberania do que os seus governantes anteriores.

É possível argumentar que a tirania, no período arcaico, pode ser compreendida como promotora de um governo estável e de uma política pró-comércio. Ressaltamos que os tiranos ascenderam ao poder com o apoio de uma elite comercial. Pela abordagem econômica de Fleck e Hanssen (2009, 115), os tiranos eram administradores eficazes para suprimir os conflitos intraelite, criando um *ethós* da cidadania,

incentivados por uma elite emergente. Ao favorecer essa condição, o tirano estende o poder de formulação da política de alianças para os outros segmentos sociais, embora a tese de defesa, segundo os autores, seja a afirmação mais adequada para garantir o bem estar da comunidade e as suas necessidades de subsistência. A guerra entre *poléis* gregas ou a colonização de novos territórios são as reivindicações mais comuns dos aristocratas. Para os autores, os tiranos geralmente não eram líderes militares, mas somente adotavam este posicionamento em momentos de conquista ou níveis anormais de defesa.

A emergência da tirania estava ligada ao conflito intraelite, desencadeado pela inserção de um modelo alternativo à agricultura e à atividade pastoril. Os tiranos arcaicos compartilhavam de uma série de características, tais como: em primeiro lugar, eram famílias de *aristhoi* mais próximas à periferia do poder, que seguiam para o ramo comercial por causa da escassez de terras; em segundo lugar, foram encontrados principalmente em *póleis* orientadas para o comércio marítimo em razão da falta de terras (como Atenas, Corinto e Argos), ao invés de *póleis* agrícolas com uma área rural considerável (como Tebas, Esparta, e Arcadia); em terceiro lugar, investiram em infraestrutura (aquedutos, casas de bombas, instalações portuárias), pesos e medidas padronizados; em quarto lugar, o mandato do tirano terminava com sua a morte ou, talvez, com a de seu filho[124], ou com o seu exílio; em quinto lugar, onde os tiranos governaram tornou-se mais ampla a participação social, as democracias resultantes se tornaram mais inclusivas. Assim, desaparecendo a tirania, se constituiu algo de bom para a *pólis* (JEFFREY, 1976, 136).

De acordo com McCannon (2010, 18), Atenas, sobre a tutela do tirano, apresentou um modelo de crescimento "intergeracional", ou seja, formulou uma mobilidade da renda e um incentivo para as elites ampliarem os seus direitos e se aliarem, momentaneamente, ao regime político. As diferentes facções aristocráticas poderiam facilmente negociar e fazer cumprir acordos. Esse potencial para o crescimento econômico seria bem acolhido por todos, não apenas pelos grupos sociais que tivessem uma participação direta, porque os ganhos de produtividade poderiam ser compartilhados. O modelo de crescimento desenvolvido pelos tiranos surge quando as elites estão divididas e a emergência da atividade comercial colabora para as diferenças

[124] Raaflaub e Wallace (2007, 42) escrevem que as tiranias geralmente não duraram mais de duas gerações.

políticas se acentuarem. O autor descreve que a ascensão da tirania só pode ser realmente explicada de forma satisfatória pelas divergências internas entre as elites.

A hegemonia dos tiranos aparece nas *póleis* localizadas na costa helênica. Essas foram às localidades onde os ganhos potenciais, sob a expansão comercial, teriam sido maiores e, portanto, provavelmente se produziram as divisões entre a velha aristocracia agrícola e a nova aristocracia comercial. Conforme Ferrill (1978, 385), a política do tirano fora promovida por interesses comerciais e pela resistência aos interesses fundiários. Os ganhos comerciais emancipariam os comerciantes menos ricos e os moradores urbanos (sobretudo os artesãos), e criariam um suporte para as políticas que desejavam, como, por exemplo, o investimento em infraestrutura. Este crescimento econômico em zonas costeiras promoveu a instituição da tirania e, por sua vez, ao aumento da riqueza e a transição para a Democracia, sobretudo, em Atenas. Autores, como Lizzeri e Persico (2002, 707) e Llavador e Oxoby (2005, 1155), propõem que a orientação de membros de uma elite emergente para o comércio fora estabelecida a fim de criar um apoio para as políticas de benefícios difusos, como os investimentos públicos.

O tirano incentivou uma série de políticas de promoção do crescimento econômico, lançando programas de construção (aquedutos, casas de bombas, e instalações portuárias), e apoiando o investimento privado no comércio externo. Como forma de auxiliar esse mercado criou uma guarda costeira para policiar o Mar Egeu em torno de Atenas, com o propósito de incentivar o comércio marítimo (RAAFLAUB, 2007, 134). Aliado a isso, financiou os artesãos para que melhorassem as técnicas de confecção de vasos cerâmicos, resultando na transição artística das figuras negras para vermelhas[125].

---

[125] De acordo com Sarah Pomeroy (1999, 109), os ceramistas coríntios eram especialistas em pequenos vasos para óleo. A técnica de figuras negras era composta de imagens pintadas em silhuetas negras e com detalhes lineares, nas quais se permitia realizar pequenos traços de tinta vermelha e branca (DIAS, 2009, 16). No estilo coríntio, os frisos eram decorados com figuras de animais. Por volta de 630, o comércio entre Corinto e Atenas se rivaliza, e, em torno de 570, um aperfeiçoamento técnico torna a cerâmica mais fina e manipulável. Podemos enfatizar que os vasos de figuras vermelhas foram uma formulação da Àtica, elaborada no último trimestre do VI a. C., aparecendo conjuntamente com as imagens de figuras negras (CLARK ET AL.,1980, 72; COHEN, 2000, 20). Os artistas começaram a expandir o estilo de figuras vermelhas, a partir de 530, como uma nova proposta artística e competitiva (DIAS, 2007, 16). Os primeiros pintores áticos usavam desenhos de animais ou formas heráldicas seguindo os padrões coríntios. Os artistas áticos refinaram as formas, os temas, a anatomia e a pose dos personagens na cena. Os pintores áticos preferiram ilustrar silhuetas e contornos em branco ou com incisões para tornar os personagens mais reais e menos geométricos. O declínio dos vasos de figuras vermelhas áticas aconteceu antes da derrota de Atenas na Guerra do Peloponeso, com a perda dos mercados para os colonos gregos do sul da Magna Grécia. Os artesãos italiotas começaram a imitar os vasos de figuras vermelhas. Seu

A iconografia Pisistrátida desenvolveu um discurso visual que incorpora aspectos da "Era de Ouro" na Atenas arcaica. Aristóteles, na *Athenaion Politeia* (16.7.), institui a tirania de Pisístrato como a era de Cronos (*ho epi bios Kronou*), caracterizada como um governo de paz e tranquilidade. O repertório iconográfico foi ampliado, incluindo cenas míticas sobre heróis e cenas da vida cotidiana que divulgavam atividades sociais que ocorriam no campo e na cidade. Pisístrato adotou os símbolos míticos para estabelecer um modelo de liderança e estabelecer um programa político que assegurasse a estabilidade social e seu poder de comando. O tirano demonstrou o conhecimento do poder comunicativo do mito e da religião[126].

Tal como qualquer outro tirano na Grécia arcaica, Pisístrato enfrentava uma aristocracia cujo poder residia no controle da terra, da justiça e da religião. A sociedade políade estava organizada em frátrias e nos cultos dos ancestrais. Para neutralizar a influência social dos aristocratas tradicionais, os tiranos promoveram novas deidades políades ou ctônicas, como é o caso de Atena Polias e Dioniso, tornando-se os promotores de uma justiça social. Grandes templos e altares foram construídos para Zeus Olympios, Apolo Pythios e o altar dos doze deuses. Essas deidades tinham um caráter mais popular. Para promover seus cultos, estabeleceram a construção de templos, patrocinaram as festividades e financiaram as obras públicas benéficas para a *pólis* (como os templos, os aquedutos e as fontes de água que promoveram a autossuficiência do espaço urbano). Pierre Vidal-Naquet (1986, 286) caracteriza o período pela vigência de um vocabulário político e pelo estabelecimento de instituições, sobretudo pela criação de uma arquitetura ritual, por meio da construção de templos.

---

repertório imagético apresenta um vestuário dos personagens figurados, com desenhos mais simplificados de trajes e armaduras. Podemos destacar o florescimento de diversos centros de produção nas localidades de Apulia, de Lucania, de Paestrum, da Campania e da Sícilia.

[126] ZATTA, 2010, 21-62.

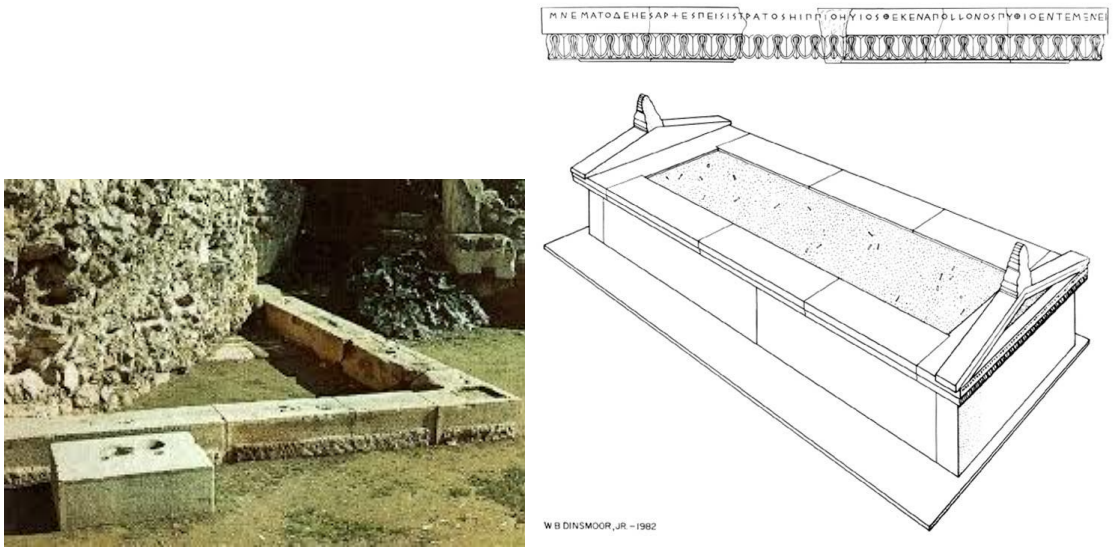


FIG. 5 - Desenho e imagem, na Agora de Atenas, do Altar dos doze deuses, por William B. Dinsmoor. Tanto o altar de Apolo Pythios como o Altar dos Doze Deuses foram construídos quando Pisístrato, o novo, filho de Hípias, tornou-se arconte, em 522/1[127]. As bases com inscrições foram encontradas próximas ao Olimpeion. A inscrição diz: "Este memorial foi criado em memória de Pisístrato, filho de Hípias, para homenagear Apolo pítico." (RUTHERFORD, 2010, 43).

No que se refere ao plano cultural, Pisístrato fora responsável também por inovações que tinham por objetivo uma política de prosperidade para Atenas. Essa nova política se configura como uma "atuação política de longo alcance", em que "os tiranos lançam-se num programa de desenvolvimento cultural, de engrandecimento e de embelezamento da pólis" (FERREIRA, 1992, 74). Em Atenas, a ação dos Pisistrátidas é notável. Fazem grandes obras, quer na Acrópole, quer na Ágora (como o Altar dos Doze Deuses), principiam o templo colossal de Zeus Olímpico – que, aliás, só seria concluído no séc. II d. C., no tempo de Adriano; abastecem de água a zona urbana; tomam medidas econômicas importantes, como o empréstimo aos lavradores em dificuldades; e também efetuam reformas religiosas de grande projeção cultural, como a reorganização das Panateneias, com a recitação dos poemas homéricos e a instituição das Grandes Dionisíacas, junto das quais emergira o teatro (FERREIRA, 1997, 179). Na economia,

[127] Uma interessante analise sobre a magistratura de Pisistrato, o novo, ver: ARNUSH, 1995, 135-162.

Pisístrato incentivou a cultura da vinha e do azeite; facilitou a isenção de impostos e o desenvolvimento da cerâmica. José Ribeiro Ferreira afirma que a tirania trouxe benefícios para a *pólis* grega, principalmente no caso ateniense. A tirania em Atenas contribuiu para o aumento da prosperidade da *pólis*, com uma série de medidas de incentivo à agricultura, ao comércio e à indústria. Isentara, por exemplo, os mais pobres de impostos; estabelecera novas relações e contatos externos; e desenvolvera a cerâmica, a ponto de Atenas se tornar o seu principal produtor (FERREIRA, 1992, 75).

Como muitos dos tiranos, os Pisistrátidas empreenderam um programa de obras públicas em torno da Acrópole. Outro aspecto, dentro desse empreendimento, foi à construção de fontes de água. As imagens do vaso do Pintor de Priamo nos permitem afirmar que as criações desses espaços permitiram que as mulheres pudessem interagir socialmente, se reunindo para conversar enquanto enchiam os seus *hydriai* (jarros de água). As mulheres, dentro da organização políade, estavam designadas para gerenciarem o *oikós* (a casa), assumindo, por sua vez, uma função de assessorar a *pólis*.

Petersen (1997, 35), Robert Sutton (1992, 22-32) e Claude Bérard (1989, 89) afirmam que as mulheres atenienses se tornaram consumidoras ativas de vasos cerâmicos e que as imagens figuradas retratavam a sensibilidade feminina. Bérard (1989, 89) argumenta que essas imagens, apesar de produzidas por homens, transmitem uma visão muito mais complexa da realidade feminina do que certas imagens estereotipadas criadas pelos documentos textuais.

Berard (1989, 90) ressalta, por exemplo, que a atividade religiosa era importante para mulheres adultas, jovens nubentes e meninas selecionadas, sobretudo em Atenas, para a tecelagem do *peplos* a ser apresentado à Athena, como parte dos festivais panatenaicos. A prática da tecelagem pode ser considerada uma atividade sagrada, cuja atividade ritual era transportada para a vida cotidiana, como virtude social. Berard salienta que este virtuosismo reitera as "ideologias", mas descreve estas atividades como oportunidades para a sociabilidade feminina.

As mulheres foram em grande parte responsáveis pelo transporte de água das casas das fontes para suas residências, como podemos observar na cena de uma *hydria* de figuras negras, de 500-510 a. C., atribuída ao Pintor de Priamo, onde mulheres transitam em torno de uma estrutura conhecida como "casa das fontes". A *hydria* era um artefato tradicionalmente utilizado pelas mulheres para buscar água, e é apropriado que as imagens de mulheres reunidas em uma casa de fonte tenham destaque, sobretudo, em vasos de figuras negras. Convencionalmente, credita-se a confecção destes vasos a

propaganda política dos Pisistrátidas, principalmente, ao exercício do poder de Hípias[128].

Figure 25.6 Women collecting water from a fountain house; black-figure painting on a hydria (water jar) attributed to the Priam Painter, 520–510 BC
Source: Toledo Museum of Art, 1961.23.

Mulheres na casa das fontes enchendo hydrias com água

FIG. 6 - Artefato: hydria; Estilo: Figuras Negras; Pintor: Priamo; Datação: 520-510 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas Toledo Museum of Art, 1961, 23.

Não foram apenas as escravas as retratadas buscando água. Parece provável que as mulheres bem-nascidas também tenham sido objeto desse tipo de representação, refletindo uma ação social feminina relacionada à oportunidade de sair e de se reunir em torno da casa das fontes A tarefa de buscar água pode ter ligação com a virtude feminina, devido ao seu caráter religioso (BÉRARD, 1989, 95; FANTHAM, 1994, 108-9). .

As imagens de jogos atléticos com a figuração de Aquiles e as das mulheres recolhendo água em uma casa de fonte, como uma ação social e ritual estão relacionadas à propaganda dos jogos panathenaicos feitas pelos Pisistrátidas e, provavelmente, também com a prática da *hydrophoria*, uma cerimônia religiosa, comumente usada nas Antesterias dionisíacas, que poderiam ser vistas como um ritual de purificação. Kleus (1985, 232-40) argumenta que esses festivais se reportavam à

[128] O interesse pelas representações de mulheres se reunindo na casa das fontes continua posteriormente e reflete um aumento pelo interesse em cenas do cotidiano, contrariando o modelo melissa de reclusão feminino do período democrático (PEDLEY, 1987, 66-69).

fertilidade e que uma das funções rituais era carregar água. As mulheres participavam da cerimônia despejando água ou carregando-a para a lavagem das escadarias do templo de Athena por ocasião das festividades atléticas, ou na apresentação do *peplós* sagrado que antecedia as competições (WILLIAMS, 1983, 102-05). Podemos descrever a funcionalidade do vaso como a comemoração da unificação da Ática. Os festejos agregavam várias localidades da Ática e uma população estrangeira que vinha participar dos jogos.

Podemos caracterizar a busca pela água como associada com o casamento. As mulheres buscariam água lustral (ritualizada) para o banho nupcial da noiva. O local é conhecido como a fonte de Callirhoe, a musa da primavera, divindade liga à juventude e à fertilidade (COOK, 2005, 25), como podemos observar em outra *hydria* do pintor de Madrid, de 520. Na cena, encontramos a preparação da água para o casamento, que recebe o acréscimo de ervas e flores que as mulheres colhiam para a infusão.

Mulheres enchendo vasos com água e jovem imberbe, no detalhe, aproveita para banhar-se

FIG. 7 - Artefato: Hydria; Estilo: Figuras negras; Pintor: Madrid;
Datação: 520 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Salamanca
National Archaeological Museum of Spain, CVA Salamanca Collection III H e, pl. 8, 5 (inv. 10924)

Acompanhando as argumentações de Sutton (1992, 28) e Bérard (1989, 89) sobre as imagens de mulheres projetadas em cenas do cotidiano, acreditamos que as imagens das musicistas-citaristas em vasos áticos no período dos Pisistratidas também retratem a sensibilidade e as realidades do sexo feminino. Os autores sugerem que as mulheres escolhiam, compravam e utilizavam os vasos com as imagens que retratavam o seu cotidiano, como forma de manter uma "memória compartilhada" das tarefas executadas, uma espécie de aprendizado de como as performances deveriam ser executadas. Ao mesmo tempo, as cenas de ação feminina reforçavam o quadro "ideológico" e político da tirania ateniense.

Os vasos cerâmicos áticos do período arcaico representam cenas do cotidiano. Como nos descreve Claude Mosse (1969, 71), as produções artesanais dos atenienses se baseavam nas disputas (*agón*) de ateliês cerâmicos, existindo entre os artesãos uma verdadeira competição artesanal. A tirania teria fomentado esse tipo de produção artesanal baseada na rivalidade competitiva, a partir da emergência de novos gostos e temas nos artefatos cerâmicos.

Acreditamos que a educação repassada para as filhas dos grupos emergentes visava a manter a tradição das alianças de casamento com os *aristhoi* das colônias da Ásia Menor. Logo, a imagem da musicista-citarista tornou-se um veículo de difusão política e educacional, atuando em favor da tirania dos Pisistrátidas. Em outras palavras, as imagens das atuações musicais da musicista-citarista e as imagens de mulheres buscando água na casa das fontes trabalhariam como propaganda, divulgando noções de virtudes femininas, por meio da persuasão.

CAPITULO II

Os paradigmas de musicistas-citaristas na cultura material[129] do período arcaico

Como mecanismo de poder, Pisístrato promoveu diversos eventos sociais para estabelecer alianças políticas. A festividade das Panateneias e o culto à deusa Athená foram alguns desses eventos criados pelo tirano para expandir laços de amizade (*philia*) entre as outras regiões ou áreas do mar Egeu. Ao promoverem a política da *habrosyne* (a vida luxuosa), demonstrada nos festivais cívicos e religiosos, as ações sociais representadas nas imagens das musicistas-citarista em vasos áticos também contribuíam com a realização dessas alianças (feitas pela xênia com o estrangeiro e através do casamento entre os grupos políticos), conferindo visibilidade ao governo de Pisístrato, sobretudo no Mediterrâneo.

---

[129] Ulipiano B. Menezes (1983, 103) define a cultura material como matriz visual para entender a realidade social das sociedades antigas. Na abordagem do autor, a cultura material não pode ser mais entendida como um aspecto que ilumina o documento textual. Os sistemas figurativos não podem se constituir como uma mera ilustração do texto escrito, e não como uma figuração do real, mas um aspecto que reflete um imaginário social (VERNANT, 1979, 105). A cultura material, dentro de um sítio arqueológico específico, como uma necrópole, por exemplo, se constitui um suporte de informação; apesar de excluido de, em algumas situações, apresentando-se como um ciclo da atividade cultural de indivíduos. Tornando o artefato material em documento e o interrogando. Quem o produziu e quem foram os seus usuarios. A cultura material pode ser compreendida como representações mentais de uma determinada relação social (GODELIER, 1982, 12). O artefato reflete as formas de organização da sociedade que o fabricou e a consumiu. Este consumo estaria repleto de vias de comunicação, mensagens de identificação e de uma infinidade que ordenam uma dada realidade social. Alguns pesquisadores creditam, de acordo com Menezes, que a cultura material viria repleta de filtros, mas o que interessaria aos pesquisadores seria "compor, instaurar e definir um *sistema documental*. A adoção da cultura material revelaria uma "ubiquidade", ou seja, desvelaria o cotidiano ou as tendencias sociais. Estes aspectos seriam mascarados pelos documentos textuais por serem produzidos por uma elite intelectualizada que desvaloriza alguns aspectos sociais, suprimindo-os. Os oleiros-pintores gregos em determinadas situações, por advir de grupos sociais de menos recursos ou por serem metecos, estariam isentos de certas convenções ou comportamentos sociais.

A cultura material proporcionaria entender como o individuo intervem, modela e executa uma apropriação social de acordo com interesses e normas sociais. Essa ação social se processa por intermédio de padrões que podem ser sofrer manipulações espaciais. Para analisar a cultura material será preciso, na compreensão da Nova Arqueologia, como um suporte físico da produção e reprodução da vida social. Os artefatos arqueologicos, portanto, como *produtos e vetores de relações sociais*. A Arqueologia, pautada neste direcionamento, estuda os sistemas sócio-culturais e as suas mudanças. A disciplina, como uma ciencia social, produz uma teoria cultura material, analisando como por exemplo, o estudo da organização social, a prrtir dos "micro-estilos", quando um determinado estilo decorativo (dos indigenas do sudoeste americano, por exemplo) e valorizado em detrimento de outro. O uso da cultura material, como categoria de análise, ultrapassaria dominios usuais e não ficariam reduzidos a códigos verbais específicos.

2.1 A cultura material como memória coletiva da tirania

Os vasos cerâmicos áticos de figuras negras e vermelhas do sexto século a.C., durante a tirania dos Pisistrátidas, podem, dentro de uma perspectiva comparada[130], ser entendidos como fenômenos narrativos visuais, transmissores de memória, muito semelhantes à narrativa textual. De acordo com Milman Parry (1971, 264-324), o vaso de cerâmico pintado tem uma forma repetitiva que formula um contexto narrativo capaz de desenvolver processos de recepção entre o observador e o objeto. Isso acontece devido à existência de fórmulas personalizadas que permitem a recepção entre o leitor e a imagem. Contrariando essa expectativa, Foley (1991, 31-43) acredita que essas frases adquirem um sentido estereotipado – tanto no que diz respeito aos autores antigos quanto aos modernos –, por estarem atreladas a formulações literárias difíceis de serem compreendidas pelos leitores. Os heróis, por exemplo, possuem muitos epítetos que dificultam o processo de recepção da imagem figurada. Apesar disso, autores como Mackay (2010, 283) acreditam ser possível estabelecer fórmulas interpretativas para essas imagens muito semelhantes aos elementos poéticos tradicionais. Para esse autor, os textos poéticos nelas representados configuram uma transição entre a tradição oral e a emergência de uma cultura letrada no período arcaico.

Dessa maneira, é provável que as narrativas visuais desenvolvidas pelos artesãos-pintores tenham evoluído a partir das técnicas do que foi uma tradição oral, em uma época em que os métodos orais foram naturalizados ou retratados como uma história. Assim, a arte grega seria responsável por transmitir uma memória coletiva.

A utilização das imagens na Grécia Antiga estava relacionada a diversos artefatos materiais, como a cerâmica ática do séc. VI a. C. Nesse período, a oralidade e a visão predominavam sobre a escrita, que estava restrita à aristocracia. A imagem, por outro lado, se constituía como uma forma de comunicação mais ampla. Os gregos confeccionavam e contemplavam essa imagem construída na cerâmica. Os atenienses,

---

[130] Detienne propõe a comparação como "construção" de conjuntos comparáveis, definindo o método comparativo como destinado a "comparar o incomparável" (DETIENNE, 2000, 1). Sua metodologia pode ser dividida em três fases: a construção de objetos de pesquisa pelos projetos individuais de cada membro da equipe; a construção de conjuntos de problemas – questões comuns que perpassam pelos projetos individuais; e a criação de um campo de exercício de experimentação comparada. Nesse campo de experimentação, seriam construídos os conjuntos de problemas em comum, mediante o debate e a apresentação dos resultados das pesquisas relacionadas com o conjunto de problemas (THEML-BUSTAMANTE, 2007, 12-13).

principalmente, usavam, decifravam e utilizavam essa escrita imagética. Essa linguagem codificada se inseria muito mais profundamente na vida ateniense do que a escrita, recontando as narrativas míticas ou recriando situações familiares, vivenciadas ou idealizadas. A partir dessas considerações, as figurações pintadas nos vasos áticos podem ser analisadas como imagens que apresentam um imenso potencial de investigação pela História, por permitirem, principalmente, o contato com uma realidade passada, à qual faz referência através de sua representação. No campo da História, as imagens deixaram de ser meras ilustrações e se tornaram importantes suportes de informações históricas sobre as sociedades que as produziram e consumiram. Como a fotografia moderna, as imagens de vasos gregos não podem ser concebidas como mimese do real. Dessa maneira, as imagens figuradas não são nunca testemunhos da história, pois elas mesmas são históricas (BURKE, 2001, 285). As imagens fornecem informações históricas sobre aqueles que a produziram e a consumiram (BERARD, 1983, 5; LISSARRAGUE & TELAMON, 1983, 4).

Beazley (1951, 12) se refere aos primórdios da técnica de figuras negras atenienses como um período que busca resgatar o passado heróico grego, sobretudo, o homérico. A técnica contou com a mistura de elementos tradicionais (a figuração humanas ou divinas) com a originalidade (introdução de novos elementos, como, por exemplo, a figuração de Héracles com arco ou clava), transitando entre o passado e o presente. Os pintores gregos representavam a atividade humana voltando a sua atenção para temas mitológicos. No século VII a.C., os artesãos-pintores haviam estabelecido um repertório tradicional, pelo qual a ação poderia ser representada. Restava-lhes fixar uma forma consistente de identificação de figuras em ação, o que representa uma dada situação narrativa. Com o interesse no desenvolvimento dessas narrativas, as cenas espalharam-se. Foi iniciado um sistema figurativo no qual as figuras mitológicas, especialmente as divindades, passaram a ser associados a certos atributos característicos. Para dar um exemplo, a deusa Athená usa a égide, e geralmente está equipada com os apetrechos bélicos que a caracterizam, tais como escudo, capacete e lança. Num curto espaço de tempo, esse sistema de signos se tornou uma tradição, sancionando a inovação (escudo) apenas na medida em que pudesse ter alguma utilidade no contexto da narrativa.

Nas representações imagéticas relacionadas à tríade Athená-Perseu-Medusa, podemos observar tal correlação como uma narrativa mítica criada pelos artesãos-pintores associados a Pisístrato e como um símbolo de sua aliança com Argos

(ARRIGONI, 1999, 9). Essa inovação, analisada pela introdução da representação da fíbula de Medusa em vasos panatenáicos, está relacionada ao casamento de Pisístrato com uma esposa argiva, Timonassa (Arist. Ath. Pol. 17, 3.), e ao exército de mercenários deslocados por ocasião de seu retorno à *pólis* de Atenas, em 560 (Hdt. Hist. 1, 61.). Portanto, o herói de Argos e a figuração da Gorgona aparecem nos documentos iconográficos incluídos no programa geral da promoção da deusa Athená, estabelecido pelo tirano, sobretudo nos jogos panatenáicos. Teseu é o herói que representa a nova *pólis* sob o regime político da tirania.

As viagens de Teseu e de Héracles para defender outras *poléis* com a ajuda de Athená podem representar as atividades mercantis realizadas pelos tiranos, sobretudo na Ásia Menor, como no caso em que Teseu é enviado por Athená para entregar ao rei Cefeu de Tegea um dos cachos de cabelo da Medusa como símbolo de proteção (Paus. 7, 47, 5.). Athená também pode ser identificada como uma entidade pôntica que venceu os seres monstruosos e oceânicos do Pontus, um local que também foi colonizado por Pisístrato. Essas inferências se baseiam no capacete com as figuras da Sphinx e Skylla (LIMC, verbete Athená 220 e 306.). Outro indício da colonização ateniense no período arcaico está relacionado à figura da Quimera, combatida por Teseu na região do Pontus[131]. A partir do século VI a.C., após os Pisistrátidas, a figura de Teseu é ressaltada como o exemplar rei de Atenas, aparecendo em armas, acompanhado de sua tropa, pronto para combater, ou libertando os filhos de Hércules das mãos de Eristeu e combatendo as amazonas (CONNOR, 1987, 42). Pisístrato usa a imagem de Teseu para demonstrar que este foi o promotor da paz, da justiça e da coesão do território ático.

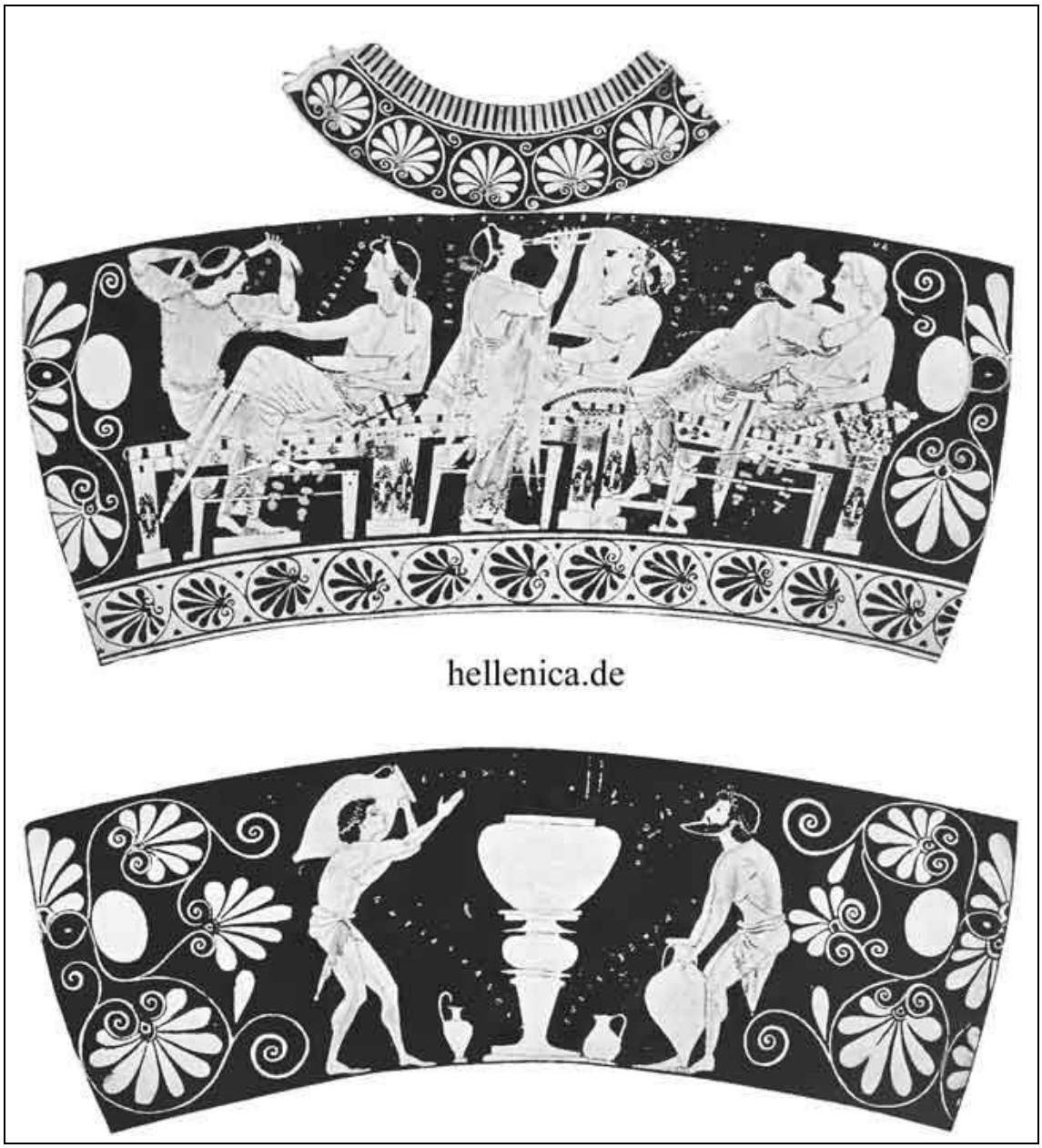
De acordo com Balmaseda e Olmos (1982, 111), a tríplice relação patrão-artesão-cliente foi decisiva para fixar imagens sociais de comportamentos. Para além do aspecto funcional, isto é, da função social do artefato material, os vasos áticos do período da tirania apresentam uma sutil propaganda política, resultante dos novos enfoques que os artesãos-pintores adotaram sobre os temas abordados.

Burford (1972, 12) contradiz a indicação de Xenofonte (Econômico, 4, 2-3. 38) de que os artesãos-pintores eram *banausioi* (desqualificados) que necessitavam de uma *métis* ou qualificação considerável. Giraud (1900, 37) entende que essa afirmação não

---

[131] Hom. Il. VI 180; Hes. Th. 325; Apollod. I 9, 3 II 3,1; schol. Lyc. Alex. 17; Hyg. Fab. 57. Um interessante trabalho sobre o uso das constelações, ver: T. BILIC: Northern constellations used for navigation, VAMZ, 3.s., XXXIX 15–58 (2006).

pode ser generalizada para toda a sociedade ateniense. Apesar da qualidade excepcional de algumas cerâmicas, Burford (1972, 13) não concorda com as afirmações de Boardman (1989, 159), segundo as quais existiria uma relação de proximidade entre os ceramistas e os patronos. Essa dinâmica foi salientada por Webster (1972, 300), tendo e vista que os artesãos-oleiros se conheciam uns aos outros, compartilhavam ideias e frequentavam simpósios juntos. Esse autor considera que existiam relações entre o grupo dos Pioneiros e o grupo de Leagros. Tal relação pode ser observada em um Stamnos de Bruxelas (A717), assinado por Smikros – que se autorretrata participando de um simpósio em companhia de *Pheidiades, Helike, Choro* e *Rhode* –, e no qual os nomes de *Antias* e *Eualkides* estão acompanhados do epíteto *kaloi*. Essa referência indica que Smikros se movimentava nos círculos aristocráticos. Relativamente às inscrições, podem expressar tanto a amizade (*philia*) entre amantes quanto certos sentimentos que os artesãos-pintores pretendiam transmitir indiretamente ao comprador, ou ao observador. As imagens continham mensagens que o público considerava aceitáveis.



Na face A: Smikros participando como um conviva em um simpósio. Na face B: O artesão-pintor em sua olaria confeccionando artefatos cerâmicos para o simpósio (Ânforas, dinos e oinochoes).

FIG. 8 - Artefato: Stamnos; Estilo: Figuras vermelhas; Pintor: Smikros; Datação: 500-510 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas. Bruxelles, Musées Royaux d'art et d'histoire A717

A visão de Webster (1972, 300), de uma "*Era de ouro*" para os artesãos-pintores, foi contestada, especialmente, por Vickers (1985, 108). No entanto, as dedicatórias de Aeschines, Andokides, Euthymides, Euphronios e outros ceramistas na Acrópole parecem indicar que alguns artesãos-pintores alcançaram riqueza e

proeminência (RAUBITSCHEK, 1949, 232-33; WEBSTER, 1972, 42-3). Pela hipótese de Vickers (1985, 128), os artesãos-pintores de sucesso que estavam a fazer dedicatórias eram ourives e bronzeiros com muito mais status e respeito que os artesãos-pintores fabricantes de cerâmica.

Conforme as afirmações Webster, os fabricantes da cerâmica grega se dividiam em dois grupos sociais de artistas. Um deles era um pequeno grupo ligado à elite ateniense. Esses artistas devem ter sido suficientemente educados e cultos para serem aceitos nos círculos aristocráticos. Os artesãos-pintores *Exéquias, Smikros, Fídias, Polykleitos, Iktinos*, entre outros, podem ter tido um nível de erudição suficiente para entender e expressar a amizade entre iguais, por exemplo. Esses artífices tiveram a oportunidade de experimentar e desenvolver a estética em novas direções. Mas eram dependentes da boa vontade, do apoio, da tolerância e do encorajamento de seus patronos.

Os artistas do outro grupo, mais numeroso, não teriam tido a mesma aceitação nos círculos aristocráticos. Negada a associação nos jantares, eles ficavam ainda mais dependentes das demandas dos clientes. Muitos, em vez de inovarem, seriam obrigados a seguir as estéticas já estabelecidas nos mercados locais.

A abertura das minas de prata de Laurion, no sexto e no início dos anos posteriores ao século V, criou um afluxo de riquezas na Ática que ajudaria a construir as fortunas pessoais dos Pisistrátidas e de Kallias. No caso dos primeiros, a confecção de cerâmicas panatenáicas foi encomendada e patrocinada para servirem de prêmios nos jogos.

As novas interpretações de imagens da deusa Athená, de Dioniso e dos heróis Teseu e Héracles demonstram que estas satisfaziam a uma necessidade comunicativa, refletindo os gostos, os gestos e as exigências dos clientes. Sabemos quem produziu os vasos porque os mesmos, em grande parte, foram assinados pelos artistas. Mas, embora muitas vezes tenham sido destinados à exportação, temos dificuldades para identificar quem os encomendou. De qualquer forma, é inegável que o imaginário social dos gregos no período arcaico foi transmitido pelos poetas, pelos artesãos-pintores e comerciantes.

Introdução de Héracles no monte Olympos[132]

FIG. 9 - Artefato: Hydria; Estilo: Figuras negras; Pintor: Indeterminado;
Datação: 530-520 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas
Corpus Vasorum Antiquorum: New Zealand collections 1, 11-12, pl.(14) 14.1-4

Boardman (1972, 57-72), lembrando-nos do relato de Heródoto (Hist. 1, 60) sobre o episódio em que Pisístrato entra com a jovem Phye travestida de deusa Athená, chama a atenção para a manipulação dos cultos pelo tirano e por seus filhos, no século VI, argumentando que os Pisistrátidas foram os patronos de um grande número de vasos retratando Héracles, mais precisamente na cena "*Introdução de Heracles no Olympos"*.

Sobre os motivos da iniciação de Héracles nos mistérios, Boardman (1975, 4-5) argumenta que Pisístrato teria incentivado o crescimento do culto de Eleusis para diminuir a importância dos cultos mais antigos, controlados por outras famílias eupátridas. A nova ênfase sobre os Mistérios Menores pode indicar a introdução do *genós* dos *Kerykes* como *dadouchoi* (sacerdotes oficiantes) sobre os apoiados pelos

[132] A imagem ressalta Hércules como o vencedor de uma competição e foi muito utilizada pelos artesãos-pintores em discursos visuais de vasos de figuras negras. A figura do herói barbado se refere a Pisístrato, e a do herói imberbe, após 520, alude a Hípias (BOARDMAN, 1990, FIG. 50). Héracles, desde o período arcaico, se identifica como o semideus dos tiranos, e, ao mesmo tempo em que integra o sistema político do estrangeiro herói, mesmo com o apoio das artes visuais, consegue ser representado com apenas um modelo sintagmático na temática "Heracles lutando contra o Centauro", que o articula com o mundo das Cíclades. Os demais motivos se relacionam com Atenas, como é o caso da ascensão ao Olimpo, que imita a entrada de Pisístrato em Atenas e na Acrópole, logo após 560 (Hdt., Hist. 160).

Pisistrátidas. A construção do Telesterion também parece indicar uma tentativa de angariar apoio para a família dos *Eumolpidas* que controlavam a *hierophania* (rituais) em Elêusis.

Em *Arte e Iconografia grega* (1983, 102), Warren Moon comenta a explosão pelo interesse da Apoteose de Héracles entre 525 a 500. Segundo esse autor, os filhos do tirano, querendo legitimar o seu próprio direito de governar, teriam estimulado (ou permitido) referências à tomada do poder pela trapaça por parte de seu pai, caracterizada pela autoagressão que culminou com o apoio militar do *demós* ateniense.

Após o trabalho de Boardman (1972) e de Moon (1983), críticas não faltaram a essa visão da relação entre Pisístrato e Héracles. Boardman propõe que essa relação entre o tirano, a deusa Athená e o herói Héracles tenha sido uma invenção dos Alcmeonidas. Cook (1983, 167) considera a escolha do herói como duvidosa, pois o mesmo possui um caráter violento e agressivo, enquanto Pisístrato preferiu a paz e a prosperidade. Mary B. Moore (1986, 101) questiona essa junção de Pisístrato e Héracles como um fenômeno devido ao próprio Pisístrato, tendo em vista o simbolismo político de Hípias como governante nas cenas de Héracles em apoteose.

Segundo Jeffery (1976, 96-98), Pisístrato teria proporcionado as condições necessárias para o desenvolvimento da produção de cerâmica, desenvolvendo um programa espetacular de patrocínio da cultura por intermédio da literatura e das artes visuais. Com isso, o tirano melhorava as condições comerciais e se tornava o responsável pelo crescimento da produção de cerâmica. Em 1997, o arqueólogo F. Kolb refutou sistematicamente a idéia de uma política cultural a partir das escavações de Samos, que somente se voltou para questões urbanísticas.

Na opinião de Blok (1995, 86), os Pisistrátidas teriam exercido, em seu tempo, uma espécie de mecenato, ou patronagem, que se configurava como uma relação sócio-política de poder, estabelecida entre o patrono e o seu protegido. Essa autora levanta a hipótese de que os tiranos teriam sido os patronos das artes. Apesar de pai e filhos terem realizado obras em níveis diferentes, Pisístrato se destacou com uma arquitetura monumental, e os filhos desenvolveram os aspectos culturais e rituais das divindades políades (sobretudo Athená e Dioniso). Essa relação de patronagem pode ser entendida em uma perspectiva plural.

Os Pisistrátidas estimularam a produção artística, aumentando o emprego em Atenas. As construções de novos templos e de edifícios públicos garantiram renda aos cidadãos de menos recursos. Houve um enorme crescimento do mercado de cerâmica

Ática, alargando a produção das grandes e pequenas oficinas. Na concepção de Boardman, o bairro do Kerameikos se tornou o lugar onde o poder político, econômico e artístico do tirano era mais expressivo. O sucesso político do patrocínio cultural se tornou um tema recorrente na iconografia. O tema escolhido para demonstrar essa relação foi o do herói Héracles. Os pintores relacionaram-no aos Pisistrátidas e às suas questões políticas. O conflito com a divindade Triton simbolizava a vitória contra Megara e a captura de Salamina, em 561, quando Pisístrato alcançou seu primeiro feito militar, sob o arcontado de Sólon. A criatura híbrida e monstruosa que representava o oposto de Héracles pode ser reconhecida em um frontão na Acrópole, símbolo do poder que Pisístrato teria alcançado sobre os três territórios que compunham a Ática.

As figurações de Héracles como os reflexos de Pisístrato fariam com que o tirano fosse reconhecido como o fundador de uma dinastia representada por um modelo iconográfico específico. Nessa linha de raciocínio, o teor político desse conteúdo artístico pode ser explicado pelo clientelismo formado entre os artesãos e os tiranos. Alguns pesquisadores acreditam que esta relação tenha se estendido a outros campos, como o das artes poéticas. Os tiranos teriam patrocinado a recomposição das obras homéricas para que estas fossem executadas nos jogos panatenáicos. De acordo com Heródoto (Hist. 5, 67), o tirano Clístenes de Sicyon proibiu as recitações dos épicos homéricos porque o louvor dado aos argivos não o agradavam politicamente. Apesar disso, os poemas se tornaram um dos entretenimentos culturais dos jogos pan-helênicos, depois das apresentações teatrais. Acredita-se que Pisístrato tenha alterado alguns episódios a seu favor, na redação final[133].

Outro argumento em favor do mecenato Pisistrátida se deve a encomenda de vasos, como aquela atribuída a Leagros (aristocrata ou pintor). Seu vaso, com a inscrição *kalós*, em um simpósio no qual é apresentada uma suntuosa taça de servir vinho, nos leva a inferir que a aristocracia adotava para si uma cultura baseada no "mito-símbolo", através da difusão da imagem de um protetor mítico e da formulação de um discurso do mesmo gênero, em torno da figura de Teseu, o herói valorizado nesse

[133] Schnap-Gourbeilon (1998, 805-821) atribui à recensão homérica a Hiparco por influencia de Platão. Heródoto, no entanto, deliberadamente descreve ser Pisístrato o formulador, porque os descendentes provinham da linhagem do herói homérico Nestor de Pylos, que teria acompanhado Telêmaco na sua tentativa de encontrar notícias sobre seu pai, Ulisses (Od. 5, 65).

artefato e que também estava vinculando ao período histórico da tirania[134]. Esse herói pode ser entendido como um protetor contra o mal (*alexikakos*), pois, tal como Heracles, combatia as ameaças externas à comunidade políade[135].

Partindo dessa idéia do "mito-símbolo", podemos afirmar que os Pisistrátidas também se apropriaram de Héracles com intenções políticas (COOK, 1987, 167; BLOK, 1995, 87). Teseu teria sido apropriado como objeto de propaganda política pelo arcontado de Cimon, tendo em vista que o herói é tido como o unificador da Ática. Sua tumba seria transportada de Delfos para Atenas em uma ação de propaganda política, quando Themistocles translada-o definitivamente depois das guerras greco-pérsicas. De acordo com Webster (1972, 297-98), outros grupos de "clientes" poderiam ser identificados como Onetorides, cujo nome é frequentemente qualificado por *kalós* em vários vasos cerâmicos entre 560 e 530.

Cavalier (1995, 1) questiona a "paz" de Pisístrato, argumentando que Aristóteles, discutindo o conceito de tirania, observara que o tirano era regido por leis antigas (a *basileia*) e que a necessidade da montagem de um golpe bem-sucedido podia muito bem ter superado o possível aparecimento da impiedade, mas, em um primeiro momento, teve que fazê-lo. Devemos lembrar que Pisístrato, afinal, obteve sucesso em tomar o poder pelo uso da força militar. A popularidade de Héracles também pode indicar que o uso da violência e da agressividade não eram considerados como politicamente incorretos na Atenas do século VI.

A associação do herói Héracles com os filhos de Pisístrato também pode ser vista como uma tentativa de resgatar os laços entre os eupátridas, sobretudo com os Alcmeonidas, após a morte do tirano. Os Pisistrátidas manipularam as redes políticas para se manter no poder, conforme é possível observar pela lista de arcontes (Clístenes, do *genós* Alcmeonida, alcança o cargo de arconte em 525, durante a tirania). De acordo com Eliot e McGregor (1960, 35), supõe-se que a reconciliação aconteceu logo após a morte de Pisístrato. Existe uma probabilidade histórica de ter sido Hípias, em vez de seu pai, quem recorreu ao Alkmaionidai para se manter no poder após o assassinato de Hiparco.

---

[134] Teseu foi frequentemente retratado com Ariadne, como o matador do Minotauro e como o sequestrador de Helena. O primeiro aumento notável na sua popularidade ocorre em cerca de 570; o ponto alto da representação sobre o Minotauro ocorre entre 540 e 530.

[135] Karl Schefold (1970, 189) constrói uma relação entre Alcmeonidas e Teseu a partir do sinoecismo da Ática, e John Boardman (1972, 57), de Pisístrato com Héracles em razão de sua ascensão ao poder com o auxilio da deusa Athená.

A fragmentária lista dos arcontes parece indicar não só uma tentativa de aproximação com as outras famílias eupátridas rivais, mas, também, um experimento por parte dos Pisistrátidas para assumirem a aparência de igualdade com os seus "pares". O nome de Hípias está inscrito como um dos arcontes, junto com o de Milcíades, Clístenes, Onetorides e Kalliades, que eram todos membros de grandes famílias eupátridas na região da Ática. No entanto, devemos ter o cuidado de lembrar, como salientam Eliot e McGregor (1960, 32), com cautela, que o consentimento e a reconciliação não são sinônimos, e que o poder e o exercício do arcontado foram homônimos durante a tirania[136].

Conforme comenta Cavalier (1995, 6), esse posicionamento dos Pisistrátidas também poderia ter sido um reflexo da equivocada ideia de que eles estavam fora do alcance de tais famílias. Em tal atmosfera, a justificação póstuma das ações, notoriamente violentas e agressivas de seu pai, seria compreensível. Ligando-os ao único herói para alcançar a imortalidade, apesar de falhas óbvias, seria igualmente compreensível o fato de Héracles, como quase nenhum outro herói, ter incorporado a idéia de que o fim justifica os meios. Em Atenas, já havia uma percepção de Pisístrato como Héracles, por causa do incidente com Phye (a falsa Athená), e também porque os seus guarda-costas estavam armados com clavas – o que só poderia tornar esse processo mais fácil.

Podemos ver esse breve período de tolerância por parte dos Pisistrátidas como um momento em que, pelos simpósios, os tiranos ou mesmo as famílias eupátridas opositoras tentavam construir a sua força em novos moldes. Poderíamos, consequentemente, ver o uso da cerâmica de figuras vermelhas como um reflexo desse novo desdobramento político, dantando seu advento ao período imediatamente seguinte à morte de Pisístrato, em 528/7.

Foi somente depois do assassinato de Hiparco, em 514, que Hípias se viu forçado a abandonar a pretensão de igualdade com a aristocracia. Depois de treze ou catorze anos, os grupos sociais opositores aos Pisistrátidas se tornaram obviamente poderosos e reagiram às ações repressivas de Hípias. A ação dos tiranicidas fariam a política de "benevolência" dos Pisistrátidas cair e estimularia famílias como a dos Alcmaeonidai à ação.

---

[136] Os nomes incluídos são Oneterides, Hípias, Clístenes, Miltiades, Kalliades e talvez Pisístrato, o novo; as datas são entre 527/6 e 522/1 (ELIOT E MCGREGOR, 1963, 187).

Poderíamos postular que as imagens pintadas nos vasos cerâmicos sejam uma tentativa nesse sentido, levada a termo pelos Pisistrátidas com sutis métodos de coerção, visando à garantia da proteção dos seus interesses na Ática. Esses métodos certamente devem ter incluído (e talvez até mesmo dependiam de seu uso) a propaganda sobre a generosidade pública (os prédios públicos) e a manipulação de cultos de adoração de cunho mais popular.

A tolerância dos Pisistrátidas aos seus rivais e suas tentativa de reconciliação, conforme Cavalier (1995, 6), foram, possivelmente, erros de cálculo da força potencial que os mesmos poderiam reunir. Em parte, isso pode ter sido causado pela segurança desfrutada pelos Pisistrátidas na época da prosperidade, trazida pelo desenvolvimento das minas de prata Laureion, ou, talvez, pela confiança estabelecida com a nova hierarquia religiosa de cultos imposta por Athená e Dioniso. De qualquer modo, a introdução e a celebração da apoteose de Héracles no período de tentativa de aproximação com as outras famílias aristocráticas podem ser vistas como uma manobra política dos filhos para legitimar o poder alcançado pelo pai, póstumamente.

2.2 A política da *habrosyne* nos festivais áticos

De acordo com as abordagens de J. Boardman (1975, 1) e D. Williams (1999, 8), os pintores oleiros refletiam toda essa atmosfera propagandística em seus trabalhos. Os festivais religiosos e a música podem ser considerados como privilegiados meios difusores dessa propaganda política. Outro contexto que se enquadrada nessa situação é o comércio exterior, tendo em vista que determinados artefatos, como ânforas, estavam dirigidos a esse mercado específico. Os tiranos eram apoiados por um segmento mercantil e por outros tiranos estrangeiros. Apesar de algumas decorações não evidenciarem conotações políticas, outras imagens, entretanto, estão a serviço da divulgação de aspectos culturais como, por exemplo, a prática do simpósio.

Em um “campo de experimentação comparada”, destacaremos um conjunto de vasos de diferentes oleiros-pintores localizados entre 550 a 510 e que evidenciam a formulação de uma “territorialidade”, construída como propaganda e representativa do estilo de vida jônico do período da tirania. De acordo com J. Boardman (1974, 18) e I. Morris (1986, 23), a iconografia dos Pisistrátidas evidenciava a rivalidade entre os grupos políticos desse período. Pisístrato incentivava a competição entre os jovens – algo envolvia as suas respectivas famílias – como forma de propaganda de seu governo.

Buscando ratificar, renovar e estabelecer novas alianças políticas, o tirano se empenhou em transmitir aos novos emergentes a educação tradicional dos *aristhoi*. Para isso, recorria aos festivais e à música. É nesse contexto que a figura da mucista-citarista é promovida a símbolo de sua atuação sociopolítica.

Nas observações de I. Morris (1986, 81) e de L. Kurke (1992, 91), os tiranos incentivaram a emergência de uma "sociedade do adorno", sobretudo durante a administração de Hiparco. Uma "nova oligarquia mercantil" adquire poder, influência e prestígio, e, com o auxilio dos Pisistrátidas, absorve os costumes da aristocracia tradicional para se afirmar, reformulando os rituais e os costumes, adotando os valores jônicos e orientais (denominado de política da *habrosyne*). Como Boardman (1974, 18) sugere, essa propaganda se tornou eficaz devido ao uso da poesia (épica e lírica) nos festivais e em virtude da adoção de determinados símbolos patrocinados pelas famílias aristocráticas. Esses grupos, assim como os tiranos, encomendavam canções e artefatos cerâmicos para serem utilizados nas celebrações. O vaso cerâmico adquiria uma função social ou ritual específica para o oleiro-pintor.

A presença das musicistas-citaristas nos artefatos cerâmicos de figuras negras e vermelhas do período arcaico, simbolizadas pela *hetaira* e pela pedagoga, corresponde a um novo modelo educacional favorecido pelo tirano e por seus sucessores. Foi uma propaganda política educacional desenvolvida por intermédio da reestruturação dos festivais áticos (as Panateneias e os festivais dionisíacos). Esses festejos cívicos tinham o objetivo de promover a integração e a reorganização da comunidade *políade*, que estava envolta em um conflito social, mesmo após a reforma soloniana.

A cerâmica ática de figuras negras e vermelhas do período arcaico se destaca pelo campo imagético, no qual observamos a emergência das modas e dos gostos peculiares dessa elite ateniense ou pan-helênica. Temos por hipótese que o estrangeiro, ao adquirir um artefato cerâmico ático, por ocasião dos jogos pan-helênicos, adotava o costume da elite ateniense sob a influência da tirania, adaptando-o e atualizando-o em sua sociedade. Por intermédio do estudo da cultura material, abordaremos o "modo de vida" da aristocracia no tempo da tirania, a partir da "ação social" e da "performance" da musicista-citarista, configuradas por sua indumentária e por sua apresentação musical. No caso das vestimentas que destacam a atuação das musicistas-citaristas, veremos uma diversidade de ornamentos que indicam o status social e o momento político do feminino na sociedade ateniense.

Tomaremos como exemplo a representação de duas musicista-citaristas em figuras negras, a partir de duas *pyxides* – uma relacionada ao Grupo de Palmette e Swan[137], ambas fabricadas em Atenas e datadas de 550 a 500 a. C.. Nas cenas, observamos uma musicista-citarista executando um treinamento musical, sentada em uma cadeira baixa. A personagem apresenta um modelo idealizado de vestimenta, trajando um *chiton* de mangas longas e um *himation* preso aos ombros. Podemos caracterizar esse tipo de indumentária como um modelo desenvolvido a partir do mito do citarista Arion[138], que se paramentava com o mesmo tipo de traje de estilo jônico para suas apresentações.

A atuação social da mucisista-citarista na *pyxis* (Prancha 4) do Grupo de Palmette e Swan nos aponta para a performance de uma *hetaira*. A vestimenta do turbante (mitra) e o traje amarrado e volumoso deixam transparecer que se tratava de uma prostituta, preparando-se para o *kómos* anacreontico[139].

Kurt e Boardman (1986, 19), e Miller (2000, 22-34), argumentam que esse tipo de traje jônico faz parte da influência da Ásia Menor, levada por Anacreonte[140] para

---

[137] Palmette and Swan Group seriam um grupo de artesãos que pintavam objetos adornados com motivos da fauna e da flora.

[138] O citarista foi jogado no mar por saqueadores de navios e resgatados por golfinhos que o levou a sua terra natal (Hdt, *Hist*. I, 23-24). Antes de ser jogado ao mar, Arion pediu para vestir seu traje completo de apresentação, o indumentário pítico, com um chiton branco transpassado por uma faixa. O citaredo tocava descalço, com um ramo de louros na cabeça e com uma echarpe no antebraço esquerdo. A diferença entre auletistas e citaredos está relacionada às mangas. O citarista usava o traje com mangas nos cotovelos, contendo plissados e xadreses bordados. O músico poderia ter jóias, mas o uso das mesmas poderiam distrair o público para a importância dos gestos e da performance dançante e musical. O auletista tinha uma vestimenta cujas mangas eram curtas para facilitar o manuseio e a performance do instrumento (SANCHES, 2009, 5).

139 A cronologia dos vasos anacreônticos foi realizada em uma discussão estabelecida por Boardman (1986, 65), entre 520-450 a. C. De acordo com o autor: "A representação dos vasos atenienses em torno de 520 demonstradas em ambiente de kómos com personagens vestindo turbantes, chitones, barbitons, botas, guarda-sois, e às vezes até mesmo brincos. Este ritual destoava do simpósio tradicional dos homens quase nus e bebendo na festa. A série de vasos termina antes da metade do século V".

[140] Conforme Ateneu (13, 600), Anacreonte era reconhecido como animador de simpósio, amante de mulheres, rival dos auletas (tocadores de flauta) e virtuoso pela lira, de som sempre suave e alegre. Assim, podemos identificar Anacreonte como o poeta do amor, das questões de amor e de Eros, como aquele que desperta o desejo (*eros paidikos*). Nos simpósios gregos, Anacreonte instituiu uma política do adorno, muitas cenas de vasos gregos com o simpósio *paraphernalia* acompanhado de música e dança. Os vasos anacreônticos, no período dos Pisistrátidas, demonstram a obsessão dos aristocratas atenienses pelos hábitos do reino da Lídia (*lydopatheia*), pelo modo de vida luxuoso (*habrosyne*) e pelo habito de se vestir bem (*askesis*).

a cultura ateniense, por volta de 510 a. C[141]. A indumentária é composta de *chiton*, *himation*, *sakkós* e botas, às vezes acompanhadas de brincos e *parasol* (chapéu, estilo sombrinha). De acordo com a historiografia, esse tipo de cena se configura como um lembrete do passado e da educação homoerótica[142] que os atenienses aristocratas tiveram durante a tirania dos Pisistrátidas[143].

A musicista-citarista *hetaira* porta uma cítara asiática denominada de *barbitos*. A indumentária, em estilo jônico, reforça a interação entre os atenienses e os habitantes da Ásia Menor. Essa interpretação foi formulada por De Vries (1985, 108), em sua alternativa à explicação de Boardman (1986, 8), que considerava os personagens atenienses travestidos de mulheres em festivais. O autor identifica os participantes como pertencentes à Ásia Menor, expatriados realizando uma festividade na sociedade ateniense, acompanhados por Anacreonte de Teos, que gerenciou os festivais patrocinados pelos tiranos.

A *habrosyne* no período dos Pisistrátidas pode ser percebida pela adoção dos costumes jônicos, como o travestimento de convivas nos vasos denominados de anacreônticos[144]. Analisando a etimologia da palavra *habrosyne-habros*, Santo Mazarino (1947, 219) explica que os trajes aristocráticos estavam interligados ao contexto da poesia arcaica, principalmente ao contexto do *komos*, e com as relações

---

[141] Os autores classificam Anacreonte como representante de uma elite de poetas profissionais, e afirmam que seus seguidores, por assim dizer, teriam desenvolvido um "culto da *habrosyne*" ("vida opulenta" – Kurke, 1992, 96), associado com a Lídia e com a Ásia Menor.

[142] Vrissimtzis (2002, 101) caracteriza os gregos como tendo uma atração natural pelo próprio sexo. Dover (2007, 196), sobre a homossexualidade grega, concluiu que, na Grécia Antiga, as relações homoeróticas supriam as necessidades de ralações pessoais de uma intensidade não encontrada no casamento ou entre pais e filhos. A relação homoerótica aceita pela sociedade ateniense se dava no relacionamento amoroso de um homem mais velho, o *erastes* (amante), por um jovem a quem chamavam *eromenos* (amado). A *paiderastia* (amor pela juventude) tinha como finalidade a transmissão de conhecimento do *erastes* ao *eromenos*.

[143] A partir de estudos mais recentes como os de Kurt-Boardman (1996, 8) e de Miller (2000, 223-58), os cidadãos adultos realizavam uma performance pública denominada de efeminização ou travestimento *(booners)*. Classificamos tal ação social como um rito de passagem dos gregos e da relação de *homophilia* entre o *erastes* (iniciador) e o *eromenos* (iniciado), que existia entre os aristocratas *políades*.

[144] De acordo com Gomes (2010, 75), podemos observar esta prática social nos vasos anacreônticos datados da tirania dos Pisistrátidas, onde a aristocracia de Atenas demonstra a *habrosyne* por intermédio do culto a Dionisos, no contexto performático do *kómos*. Na perspectiva de Ateneu (XIII, 600), Anacreonte pode ser descrito como uma espécie de animador de simpósio, amante de mulheres, rival dos auletistas (tocadores de flauta), virtuoso pela lira. Assim, Anacreonte era identificado como um poeta do amor, das questões de Eros, que desperta o desejo (*eros paidikos*). O ritual do travestimento masculino em feminino está relacionado ao transcender do sexo que Dioniso carrega em si mesmo e ao caminho de experimentação do outro. Para um estudo recente sobre a efeminização, ver: CERQUEIRA (2011, 151-71).

entre o Oriente e a Grécia. O emprego do termo está vinculado a uma nova ideologia e ao modo de vida aristocrático, expressos na importação de valores sociais e na dinâmica das relações econômicas e políticas entre jônicos e lídios (STARR, 1977, 140).

Podemos, assim, caracterizar a noção de *habrosyne*[145] como uma realidade ideológica ou social criada em torno de um grupo, baseada na obtenção de produtos de luxo advindos do Oriente, sobretudo trajes que conferiam àqueles que os possuía elegância, sofisticação, conforto e prazer. Tucídides (Guerra do Peloponeso, 1. 6) relaciona esses costumes sociais a uma parte dos anciãos das elites atenienses, mas também às *póleis* jônicas, principalmente em período de paz e tranquilidade (LEVI, 1947, 100).

O poeta Anacreonte foi trazido a Atenas por Hiparco, filho de Pisístrato, quando a tirania de Polícrates de Samos era ameaçada por uma sublevação. O poeta foi educador musical de Polícrates, o jovem, enquanto este ainda era um efebo. Anacreonte de Teos e Semônides de Ceos formularam canções para o *komós* dionisíaco, a convite dos Pisistrátidas. Ambos vieram a Atenas para estabelecer atividades culturais junto à aristocracia, relacionadas aos simpósios, banquetes e festivais. Shapiro (1981, 133-43) prefere associar Anacreonte ao clima social da Atenas Pisistrátida, refletido com cenas de namoro em vasos áticos de 550 até o final do século VI.

De acordo com Lisle Kurke (1992, 99), essa atividade musical definiu a *habrosyne* como um modo particular de vida, estabelecido em torno de um grupo aristocrático. Como um apreciador da cultura de cunho oriental, baseado nos hábitos da realeza palaciana do reino da Lídia, Hiparco introduziu, em Atenas, os recitais homéricos nos jogos panatenáicos. Segundo Pseudo-Platão, esse modelo social implantado tinha por objetivo reter as insatisfações dos cidadãos, tornando-os súditos leais e, ao mesmo tempo, impedindo o descontentamento da elite (*Hipparchus*, 228b).

---

[145] A aristocracia grega, sobretudo, fez uso do termo *habrosyne* para indicar e caracterizar uma diversidade de interesses (costumes, práticas e valores relacionados ao luxo, à elegância, à sofisticação, à delicadeza, ao conforto, ao bem-estar, à alegria de viver, à corrupção e ao desperdício). Essas experiências específicas corresponderiam à formulação de uma "mentalidade" em um grupo social particular na Grécia antiga.

Musicistas sentadas em cadeiras baixas tocando citaras	
FIG. 10 (Prancha 4) – Artefato: Pyxis; Estilo: Figuras negras; Pintor: Palmette and Swan Group[146]; Datação: 550-500 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas. Siracusa 24499	**FIG. 11 (Prancha 5)** – Artefato: Pyxis; Figuras negras; Pintor: Palmette and Swan Group Datação: 550-500 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas. Corpus Vasorum Antiquorum: Prague, Universite Charles 1, 42, PL.(034) 34.2-3

Na *pyxis* do Pintor Palmette e Swan, a atuação da musicista-citarista (Prancha 5) nos aponta para a performance de uma pedagoga. O turbante foi substituído por fitas amarrando o cabelo em forma de coque. As mulheres da aristocracia ateniense demonstravam sua distinção social e riqueza através desse penteado. Seus cabelos longos eram geralmente puxados para trás em um coque na base do pescoço ou em cima da cabeça. Este penteado era mantido no lugar com grampos de marfim ou de ouro. As fitas trançadas no coque aumentavam com a formalidade da ocasião e, além de embelezá-lo, taambém mantinham a forma do cabelo. De acordo com Lessa e Souza (2009, 199), as mulheres atenienses bem-nascidas

> [usavam] os cabelos freqüentemente presos atrás em forma de coque com fitas, grinaldas e diademas ou, ainda, [podiam] usá-los soltos com fitas amarradas no alto da cabeça; seus cabelos [apareciam] sempre apresentados em tom escuro; [podiam] portar acessórios como brincos, pulseiras, cordões, e outros (Lessa; Souza, 2009, 199).

Acreditamos que a mucisista-citarista era uma mulher bem-nascida, cuja performance estava relacionada com um treinamento musical voltado para apresentações corais. De acordo com Stansbury-O'Donnel (2006, 224), as mulheres raramente eram apenas espectadoras de cenas musicais, mas participantes atuantes. O

[146] Moon (1983, 97-118) evidencia a forte relação do grupo de Palmette e Swan, bem como Exéquias, o grupo E, e Priamo Painter, com os partidários dos Pisistrátidas.

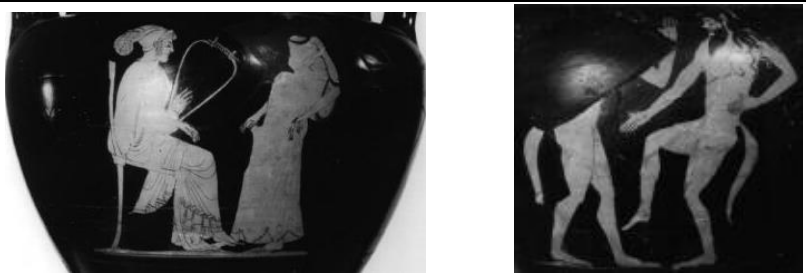
sexo feminino como espectador pode representar um espetáculo realizado por mortais na presença física de um deus. Apolo tocando cítara para um grupo de mulheres pode simbolizar o ritual das donzelas virgens de Delos (o ritual da Delia)[147]. Ainda de acordo com o autor, encontramos performances dramatizadas dessas donzelas em representações de figuras-negras, nas quais elas se apresentam com o traje de musicista ou como uma auletista. O seu gestual indica que elas atuam como protagonistas ativas nas cenas musicais, que pode ser tanto como maestrinas quanto como simples integrantes da orquestra coral. Nas perspectivas de Bierber (1961, 53) e de Bissett (2009, 1-11), esse coro musical de performance feminina rivalizava com um grupo coral de sátiros. Rutherford (2004, 86) observa que entre os corais masculinos e os femininos pode ter existido uma tensão competitiva e performática entre o período arcaico e o clássico. Essa variabilidade reflete um processo social no qual as mulheres exerciam o papel de guardiãs de um repertório simbólico ou de um grupo de tarefas associadas à manutenção do grupo social as quais pertenciam[148].

Observando a ânfora do pintor de Berlim, na cena da face A, encontramos duas jovens interagindo em um treinamento para uma atividade coral. A primeira personagem, sentada em uma cadeira de encosto alto, é uma citarista, e a outra jovem, de pé, uma dançarina. Seu posicionamento, com os pés levantados e levantando a vestimenta (*himation*) com as mãos, indica uma *performance* dançante, possivelmente um treinamento musical que antecedia o *kómos*. Na face B, homens-sátiros realizam uma performance artística. Nem sempre é possível categorizar a ação social da musicista-citarista *hetaira* tendo apenas o sexo como elemento caracterizador essencial. Por isso, faz-se necessário levar em consideração a sua atuação interativa e a performance por ela executada. Por outro lado, deve-se destacar a importância da musicalidade no simpósio como um aspecto relevante para a satisfação do conviva.

---

[147] No festival, os sacerdotes de Apolo eram consagrados na ilha de Delos em um ritual acompanhado por uma procissão de jovens nubentes consagradas (BISSETT, 2001, 1-9).

[148] De acordo com Spector e Conkey (1984, 8), as mulheres, nos estudos, parecem ser meros coadjuvantes nos movimentos do grupo, não especificado pelo nome, deixando a impressão de que elas não têm papel fundamental nas decisões sobre as ações. Em geral, as contribuições, as atividades, as percepções e as perspectivas das mulheres são banalizadas, estereotipadas, ou ignorados.



Musicista tocando cítara, sentada, enquanto uma mulher, de pé, realiza uma performance dançante, em oposição aos sátiros

FIG. 12 (Prancha 10) – Artefato: Anfora; Estilo: Figuras vermelhas; Pintor: Berlim; Datação: 490-480 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Olvieto – Magna Grécia. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese: RC992

Se analisarmos comparativamente as musicistas-citaristas nas *pyxeis* de Palmette and Swan Group e do Pintor de Berlim, é possível caracterizar a sua atuação interativa como uma ação social e uma performance de jovens nubentes na função pedagógica de musicista amadora, em oposição à musicista-citarista *hetaira* profissional. Conforme as observações de Martha Mass (1974, 115), a partir de sua análise de uma outra *pyxis* (um vaso para guardar cosméticos), de 430, que se encontra no Museu Nacional de Atenas, uma musicista-citarista é representada com um *citara*[149], de maneira similar aos outros vasos já analisados. O instrumento, para a autora, estaria associado às mulheres e, particularmente, às Musas. As mulheres estariam sentadas em cadeiras ou em rochas que simbolizariam o Monte Helicon. A cena da mulher dedilhando o instrumento poderia indicar uma inter-relação entre a cena e o espectador que a observa[150].

[149] O barbitos tocado pelos poetas era um instrumento muito especial, por sua gama baixa de tom era no mesmo registo como a voz humana. E diferentemente da lira geralmente continha sete cordas e era ideal para os movimentos dos músicos, uma vez que poderia ser usado contra o quadril esquerdo e dedilhada sem interferindo com um passo de caminhada normal. (PAQUETTE, 1984, 173). Warren Anderson (1994, 173) quatro categorias de instrumentos musicais para dedilhar na Grécia Antiga, contendo de cinco a sete cordas, sendo eles, a lira, a citara, a citara de berço (Cradle Kithara – Fig. M.) e o barbitos.

[150] De acordo com Chevitarese (2001, 7), quando o mito não é declarado, se trata de uma cena cotidiana. O autor a descreve como uma associação valorativa. Como caracteriza Krauskopf (1997, 27-8), esse tipo de cena valoriza o momento retratado como uma transposição do estatuto humano para o divino.

(c) *Athens Nat. Mus.*
1241

Musicista tocando cítara, sentada, enquanto uma mulher, de pé, provavelmente dança ou observa

FIG. 13 – Artefato: pyxis; Estilo: Figuras vermelhas; Pintor: Berlin Dinos (Scheurleer Coll. Inv. 623)/ Datação: 431 a. C./Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas
CVA GreeceI I (AthensI I), P1.7 7, no. 3.; MASS, 1974, 117-8.

Shapiro (1989, 56-7) aponta que, em Delos, Pisístrato se envolvera em uma política expansionista para afirmar Atenas como a *pólis* mais antiga de influência jônica. As ações do tirano em Delos teriam estimulado a produção de cenas de Apolo e de seu secto ritual em um contexto délico, assim como as cenas das festividades panatenáicas teriam usado a figuração da deusa Athená como forma de propaganda política da tirania. O festival da Delia era realizado no mês de Hieron e, como os jogos em honra a Athená, atraíam diversos concorrentes a seus jogos atléticos. A programação principal das festividades girava em torno de performances corais. Os participantes vencedores tanto dos espetáculos musicais quanto das competições atléticas eram agraciados com tripés, como descrevem inscrições epigráficas.

Os pintores gregos, ao criarem as imagens na superfície dos vasos cerâmicos, expressavam e imprimiam modelos ideais de conduta social aos integrantes da sociedade *políade* que os encomendavam[151]. O resultado interagia com o contexto social

[151] Os artefatos cerâmicos, inseridos numa problemática, tornam-se documentos capazes de fornecer dados e informações de diferentes naturezas. Os artefatos detém indícios, isto é, sinais que depreendem significados, aos quais nos cabe cotejar. Para que consigamos reconhecer esses significados, precisamos identificar a função social do vaso grego antigo, sua maneira de usar e suas técnicas de fabricação.

de produção, mas também deixa transparecer as aspirações e críticas sociais da sociedade ao qual estava inserido.

O período em que a atuação social da musicista-citarista é mais predominante pode ser datado de 550 a 510 a. C. quando emerge, em Atenas, uma cultura aristocrática composta pela política do adorno, ou seja, um modo de vida baseado no luxo (a *habrosyne*[152]), na ostentação e na exaltação dos costumes da Lídia (*lydopateía)*[153]. Os festivais criados em torno dessa política aristocrática podem ser considerados como um dos mecanismos de demonstração de poder da aristocracia ateniense entre VI-V a. C.[154].

Em *Pseudo-Hipparchus* (vv. 228-229), os Pisistrátidas não seriam caracterizados como usurpadores do poder, mas como difusores de uma tradição dos ancestrais, sendo qualificados como legisladores precursores da democracia[155]. Na visão de Platão, Hiparco seria um divulgador da tradição (épica e lírica), ao introduzir, nas performances das Panateneias, em Atenas, a supervisão do poeta Anacreonte. Pelo víeis religioso que, associado à utilização do passado homérico e ao resgate de heróis como Teseu e

---

[152] Sólon (18 Gentili-Prato=14 D.-K.) relaciona o termo *habros* ao uso de uma riqueza que concede um conforto material e bem estar social ao indivíduo que a possui. A vida *habrosínica* deveria abranger os alimentos, as roupas e também o prazer. H. Frankel (1962, 264) sugere a hipótese de que o legislador Sólon se refira ao contexto simpótico na companhia de jovens masculinos e femininos (*αβρά παθεῖν*). O termo *habros* deveria estar associado às necessidades da busca pelo bem-estar e pelo conforto, um dos aspectos da riqueza vinculado a aristocracia no período arcaico.

[153] MORRIS (2000, 181) associa a essa elite o uso de perfumes, roupas extravagantes e sexo não procriativo.

154 ROSENMEYER, P. A., 1996, 32; FRONTISI-LISSARAGUE, 1990, 240. Xenócrates, no fragmento 3, refere-se à *lydopateia*, tomando como exemplo a corte do tirano de Cólofon. O poeta detalha que este deveria ter cerca de mil trajes lídios e costumava frequentar a *Àgora*, envolto em um manto de cor púrpura, com os cabelos adornados e perfumados com fragrâncias finas. Portanto, uma indumentária que revela, acentuadamente, a elegância e o requinte social de quem o possuísse.

[155] Desta maneira, podemos observar o uso do passado como um dos aspectos para a determinação das relações de poder. De acordo com Higbie (1997, 279-308), os Pisistrátidas utilizavam o passado heróico para ratificar o seu poder político. Essa pesquisadora afirma que os tiranos atenienses utilizaram-se de um "passado utilizável" para exercer o controle social. Esse tipo de recurso "retórico" foi apropriado pela democracia no período do V e IV a.C. Conforme Nagy (1990, 158), essa reutilização é uma reminiscência de um mecanismo de poder e controle sobre a poesia, estabelecido sobre a tirania dos Pisistrátidas como um sinal de poder e do prestigio do tirano. Podemos designar a poesia épica como uma "poesia oracular", sendo detentora de um poder que tornaria o tirano um sábio. Tendo o controle desses textos considerados oraculares, guardados na Acrópole, o tirano garantiria o poder sobre as decisões políticas da *pólis*, controlando o conselho de Atenas. De acordo com Nagy (1990, 153), Heródoto, no seu relato, caracteriza essa posse como um desqualificativo da tirania. Esse controle teria um caráter privado (*to idion*) e os tiranos seriam considerados usurpadores do controle da tradição encontrada na poesia épica (homérica e lírica), que pertenceria a todos os cidadãos da *pólis* (*to koinon).*

Heracles, constituiu o *sinoecismo*[156] cultual dos atenienses no VI a.C., é possível enxergar no ritual das Panateneias um fator de unificação sócio-política.

Nesse sentido, a atividade da musicista-citarista nos festivais funcionava "territorializando" o espaço da ação social do feminino e redefinindo a interação cultural entre homens e mulheres como espaços dinâmicos de trocas, e não como espaços separados e distintos[157]. Essas mulheres agiam em diversos campos do social por intermédio da religião e das atividades culturais, ratificando o processo de integração e de coesão do grupo aristocrático na Atenas do período arcaico.

Dessa maneira, podemos inferir que, objetivando fortalecer e divulgar o modo de vida da aristocracia, idealizado pelos círculos rituais de Safo de Lesbos e de Anacreonte de Teos[158], as festividades cívicas, promovidas pelos tiranos Pisistrátidas, viabilizaram a criação de um lugar social de exibição no espaço público para a mulher como elemento ativo, atuando fora do espaço doméstico.

A adoção da *habrosyne*, baseada na ostentação e no luxo, apresenta-se como uma nova proposta de educação aos novos grupos aristocráticos, defendidos por nós como oligarcas, uma nova elite emergente, que apoiava a forma de governo dos tiranos. Pisístrato, ao assumir o poder, expulsou várias famílias tradicionais de bem-nascidos (Arist. Ath. pol. 19. 1-30), necessitando inserir novos grupos emergentes para sustentá-lo, através das alianças de *philia*, por meio do casamento com outras aristocracias locais

---

[156] *Synoikía* significa vida em comum, podendo ser considerado um ato político coletivo. De acordo com Jaqueline de Romilly (1975, 83), o *sinoecismo* cultual é um processo de centralização dos cultos e dos deuses áticos no espaço urbano. No caso da tirania de Pisístrato, o culto de Dioniso teria sido desenvolvido como parte do processo de integração dos grupos sociais, tanto do espaço urbano quanto no rural.

[157] No estudo de arranjos de gênero, seria necessário relativizar os sistemas culturais (CONKEY-SPECTOR, 1984, 7). Por exemplo, no grupo de donzelas e sátiros da ânfora do pintor de Berlim, o artista demonstra duas esferas sociais dentro de uma sociedade misógina (segregadora), que poderiam ser abordadas com assimetria (dominação masculina e subordinação feminina), e nas quais se realizariam ações sociais que se complementam, para evocar um festival de integração *políade*. O artista formulou aquilo que podemos interpretar como as possibilidades de variabilidade intra e inter-culturais praticadas pelos indivíduos, que demonstram um sistema de organização de tarefas rituais, por intermédio do coro musical destacando e discriminando as dimensões dos padrões das atividades masculinas e femininas, como uma mensagem e uma exortação ao festival.

[158] Dentro da proposta da Arqueologia de gênero, esses círculos educativos de Safo e de Anacreonte podem ser entendidos como paradigmas que nos possibilitam construir hipóteses quando são testados. As análises desses grupos rituais ajudariam a estabelecer uma teoria da vida social que reconhece, explicitamente, os parâmetros e as variações nos arranjos de gênero, observando as manifestações materiais possíveis de tais arranjos, as formas em que as evidências se encontram ativas em uma estrutura, e como se reestruturam os acordos, não apenas de gênero, mas de muitos outros fenômenos socioculturais, como os festivais áticos. (SPECTOR-CONKEY, 1984, 8).

e ao longo do mar Egeu. Os Pisistrátidas difundiram a educação musical, por meio da cítara, nos festivais áticos. Essa era uma nova forma de atrair, incentivar e inserir na atividade ritual do casamento as jovens bem-nascidas das classes emergentes da nova oligarquia mercantil, não tradicional.

Atenas se torna um centro Pan-helênico, e os textos e as imagens de Safo como citarista, professora e pedagoga de jovens nubentes, em um contexto coral, ganharam um novo status cultural. Nos simpósios, os poemas e as imagens pintadas nos vasos áticos da poetisa seriam assimilados como palavras de sabedoria vinculadas a um modelo ideal. No contexto público, os poemas eram adaptados para espetáculos citaródicos. As representações textuais e imagéticas eram usadas em contextos simpóticos, como formas de transmissão do saber e de mudança da cultura oral para a letrada (YATROMANOLAKIS, 2007, 69).

A relação dos poetas líricos com a prática da *habrosyne* pode evidenciar como o modo de vida aristocrático foi explorado e apoiado pela tirania dos Pisistrátidas, tendo em vista que os tiranos diziam serem descendentes de heróis fundadores ou de reis antigos. No caso dos Pisistrátidas, em Atenas, a associação se vinculara com as figuras heróicas de Teseu e de Héracles. Essa relação está bastante evidente nos vasos áticos. A *habrosyne* se associa à emergência de uma época relacionada a Cronos e à adoção do modo de vida dos reis lídios pelos aristocratas atenienses, sob o regime da tirania[159].

A temática da mulher citarista nos vasos áticos aparece configurada no VI a. C. Nesse contexto, podemos abordar essa personagem feminina enquadrada em dois modelos, a saber: a citarista profissional, que atuava em diversas atividades, como, por exemplo, professora (na condição social de pedagoga), concertista, participando de competições, e compositora; e a amadora, que consideramos como mulheres que atuavam como pedagogas musicais. A historiografia alerta-nos de que, no universo de imagens de cerâmica com a temática da musicista-citarista, as *hetairas* e as *pornai* atuam, necessariamente, junto aos simpósios[160]. No entanto, em nosso corpus de dez vasos selecionados, em um contexto de oitenta com a temática dos tocadores de lira ou de citara, após a aplicação de uma analise apurada, foi possível evidenciar a presença de

---

[159] SCHEFOLD, 1943, 50-53; KURTZ AND BOARDMAN, 1985, 47-70; SHAPIRO, 1981, 138-40;.

[160] MOSSÉ, 1999, 34; POMEROY, 1999, 30-109; LEGRAS, 1996, 78.

musicistas-citaristas fora do universo simpótico, ou seja, atuando como musicistas-citaristas pedagogas.

Podemos descrever as apresentações femininas com instrumentos musicais como uma forma de patrocínio realizado pelos Pisistrátidas, com o objetivo de remodelarem os festivais cívicos a partir da política da *habrosyne* (a ostentação e o luxo), cujo modelo se estabelece a partir da incorporação de elementos jônicos na vida social de Atenas. Os tiranos inseriram, dentro do território ateniense, os elementos rituais consagrados ao culto de Apolo Délico e aos círculos educacionais femininos de Safo de Lesbos e de Anacreonte de Teos. Esse modelo ritual e educacional, que configura a apresentação performática de jovens nubentes, euforizado pelo vaso de Berlim, pode ser relacionado com a purificação de Delos por Pisístrato, após 540 a. C.[161], quando são instituídos os rituais do culto de Apolo em Atenas.

2.3 Safo de Lesbos de Sappho Painter estabelecendo um modelo de comportamento

As sociedades tradicionais na Grécia se definiam pelo discurso mitológico e ritualístico, que se apresentava na *paidéia* coral executado pelo coro de jovens nubentes. A música, o ritmo e os movimentos de grupo eram importantes para a questão da beleza e para a reprodução social. A estética corporal criava um paradigma do *kalós* (o belo[162]). As moças eram preparadas para o casamento. Elas precisavam da beleza física e intelectual e essa formação construiu-lhes uma memória compartilhada, que se manteria para além da atividade ritual.

---

[161] Pisístrato, no campo religioso, purificou a ilha sagrada de Delos. Todas as sepulturas dentro do perímetro do templo de Apolo foram abertas, e os mortos, removidos para outra parte da ilha. Ainda no campo econômico, o tirano incentivou a agricultura, emprestando aos camponeses pobres, mediante cobrança posterior de juros, gado e semente, dando uma especial atenção ao cultivo da oliveira. O tirano decretou e executou uma lei contra a ociosidade e exigiu que a *pólis* mantivesse seus soldados com deficiência *(Encyclopaedia Britannica*, 9th Edition (1875). Colburn, H. *United Service Journal and Military Magazine*, 1829). Sob o governo de seus filhos, a Ática foi interceptada por estradas longas que, convergindo da área rural para a zona urbana de Atenas, ajudou a unificar regiões distantes e diminuiu as rivalidades entre os grupos locais.

[162] O termo *habrosyne* aparece mencionado no fragmento de Safo (58 Voigt) e no fragmento 3 de Xenófanes (Gentili-Prato), e o termo declinado *habrotas* aparece uma vez em Píndaro (iPyth., XI, 34). O termo *habrosyne*, em Safo, aparece em um contexto de interpretação extremamente problemático, relacionado à tirania de Pittacus, em que a poetisa se refere à aristocracia de Mitilene, cujo esplendor social da vida aristocrática estava ligado ao sol (liberdade, ócio) e ao cultivo do belo, durante uma apresentação coral. O uso do termo *habros*, em Safo, se relaciona ao comportamento das jovens quando se apresentavam no coro, e se refere à forma como as moças deveriam se comportar quando estivessem se apresentando em público nos festivais, como um qualificativo de valor.

Claude Calame, com a publicação de *Les Choeurs de Jeunes Filles en Grece Archaïque* (1977, 207), abriu um espaço de discussão sobre o papel do coro feminino como uma atividade ritual importante. Em sua visão, o coro lírico feminino funcionava como uma estrutura social e ritual que desempenhava o papel de homenagear as divindades, proporcionando um veículo para a intervenção dos deuses no âmbito religioso. Esses cultos, que incluíam danças corais e apresentações musicais realizadas por mulheres, constituíam marcações das etapas essenciais da ação social das mulheres no âmbito institucional, desde o nascimento até a idade adulta, por intermédio do casamento.

Estudando Safo de Lesbos, Calame (1977, 1143-67), seguindo os apontamentos de Merkerback (1934), comparou o círculo da poetisa com coro de jovens que cantavam hinos aos deuses, panegíricos, ditirambos, citaroidias, lamentos, canções de casamento e outras canções rituais. O autor enumera as quatro reconstruções de Safo propostas pela historiografia, a saber: a professora, a organizadora de um coro feminino, a líder de um grupo religioso (*thiasos*) e a poetisa[163]. Calame considera que a ação social de Safo como organizadora do coro de jovens nubentes seria uma matriz histórica mais atraente de análise, por ir de encontro aos testemunhos, aos fragmentos e ao período histórico, sem provocar um anacronismo. Isto significa dizer que a maioria dos poemas era composta para performances públicas e não para a privacidade de um circulo religioso ou cultual como a historiografia tradicional evidencia.

Calame e, posteriormente, Anton Bierl (2003, 93) exploraram o desempenho coral feminino como um tipo de treinamento para as jovens nubentes. A ação social da musicista-citarista ou dançarina era ensinar-lhes os valores cívicos de sua *pólis*, muitas vezes com o foco voltado para questões particularmente importante para suas vidas, tais como: a organização do *oíkos*, o cuidado dos filhos, o gerenciamento dos escravos domésticos e das atividades relacionadas com a reciprocidade, como a *xênia* com o

[163] As jovens nubentes deveriam demonstrar atributos sociais, tais como: refinamento, sensibilidade, aparência e postura social. O termo *habros* parece muito ligado ao universo feminino, principalmente no caso das jovens nubentes, como menciona Alceu, no fragmento 42 (Voigt). Safo, ao usar duplamente a palavra, como adjetivo e advérbio (ἁβρος/ἁβρως), supervaloriza os atributos de suas jovens em relação a outros grupos de jovens nubentes, durante uma dança cerimonial da *hetaireía* ritual ou do *thiasos* religioso, em Mitilene. O *habros* inicial relaciona-se ao mundo das mulheres e seu significado está expresso na poesia lírica como o desenvolvimento do prazer e do refinamento, como uma das qualidades das jovens nubentes, representado na graciosidade musical praticada pelas donzelas no círculo de Safo (GENTILI, 1966, 392).

estrangeiro. Segundo os autores, as performances da musicista-citarista muitas vezes faziam alusão a temas sociais e políticas.

Anacreonte de Teos e os poetas líricos Safo e Alceu de Lesbos foram usados como modelos de conduta ideal pela aristocracia de Atenas, conforme atestam vasos áticos com a representação desses poetas fora de seus contextos originais, relacionados com a tirania de Pittacus de Mytilene. Podemos conjecturar duas hipóteses para esse tipo de recepção por parte dos aristocratas de Atenas, no período da tirania dos Pisistrátidas, a saber: o estabelecimento de um modo de vida feminino e de conduta social à moda de Safo para os festivais áticos; ou um modelo ético-amoroso para os convivas do *komós* e do simpósio, tendo em vista que os poetas Anacreonte e Alceu possuem diversos poemas abordando as atuações dos músicos em contextos festivos.

Parece que a recepção da musicalidade de Safo teria importante influência sobre a esfera masculina, criando um modelo social de conduta, sobretudo em Atenas, por ocasião da tirania dos Pisistrátidas. As poesias e as imagens de Safo são inseridas em uma cultura Pan-helênica, como uma conquista cultural realizada pelos simpósios, em que eram apreciadas. O modelo sáfico de poesia coral assumia novas funções e significados relacionados à "reperformance" e à "interdiscursividade" (BIERL, 2003, 94; MITCHELL, 2007, 24).

Os poemas musicais de Safo refletem tradições de desempenho diferentes. As versões musicais foram executadas em contexto corais em Lesbos, e versões menores foram apresentadas em simpósios privados e públicos, como as Panateneias. No contexto de Atenas, no período arcaico, a musicalidade de Safo fora "reperformatizada" para contextos simpóticos. A apresentação coral de Safo salientava a questão da beleza (*kalé*). Nos simpósios, os homens sabiam por meio dos poemas recontados pelos músicos como era o mundo das mulheres. Essa experiência sensitiva que se vislumbra como uma cultura coral podia ser realizada por um cantor-músico e por dançarinos.

Analisaremos o modelo ritual e performático de Safo nos festivais atenienses durante a tirania dos Pisistrátidas. Tomaremos como exemplo a imagem de Safo representada em uma hydria de figuras negras do século VI a. C., confeccionada por Sappho Painter[164], na qual a poetisa de Lesbos está vestida como uma aristocrata que

[164] A *six técnica* como pintura foi desenvolvida no período arcaico, quando o corpo do vaso era revestido de uma camada extra de argila e recoberto de tinta negra. As silhuetas eram definidas com estilete, como, por exemplo, temos uma hydria de figuras negras do pintor de Safo, datado de 525 a 475, cuja silhueta da

enaltece a *lydopateia*, com himation e chiton extremamente plissados, sem *sakkós*[165], mas com os cabelos amarrados com fitas, com jóias, e com *barbitos* e *plektis* à mão[166].

A indumentária podia caracterizar a ligação entre os aristocratas e o Oriente e reportar-se à principal atividade econômica da sociedade de Mitilene, ligada ao comércio marítimo e à exportação de vinho para o mar Egeu. O brocado na vestimenta relacionava-se à cosmologia dos tempos antigos e à relação entre os gregos da Ásia Menor e o reino da Lídia, e, ainda, às relações de reciprocidade com os estrangeiros.

Musicista-citarista tocando em uma apresentação musical (Safo)

FIG. 14 (Prancha 11) - Artefato: Hydria; Estilo: Figuras negras; Pintor: Sappho Painter; Datação: 500-490 a. C.; Fabricação: Atenas.
CVA: Goluchow, Musee Czartoryski, 17, PL.(016) 16.3A.3B

A presença do *barbitos* nos remete a uma apresentação musical que, de acordo com os estudiosos, estaria ligada ou à pratica musical do simpósio, ou à performance ritual de Safo com o coro de jovens. A inscrição *SAPPHO* pode ser interpretada como um reforço de representação: Safo estaria em um espaço privado, no círculo de jovens nubentes, em uma apresentação solo – e, por isso mesmo, não era preciso representá-las.

---

poetisa, atuando performáticamente como citarista, foi elaborada com a técnica de raspar a tinta negra aplicada em todo o artefato.

[165] *Sakkós* é comumente associado ao contexto simpótico.

[166] Safo será considerada a inventora do *plektis* (Ath. 14.635b).

Na visão do oleiro-pintor, o observador da cena no contexto da atividade poderia ser uma das jovens do círculo aristocrático que presencia a ação social ritualizada nela representada. Nesse sentido, a mudança performática dos poemas e da imagem de Safo de Lesbos, nos artefatos cerâmicos, e do público receptor pode ser abordada teoricamente por meio da "Arqueologia de Gênero"[167], que tem por pretensão compreeder o papel dos arranjos de gênero, a ideologia de sua estruturação e a forma como outros processos de mudança são por eles afetados.

Se compararmos Anacreonte de Teos com Safo de Lesbos, não é difícil perceber que a poetisa tem um status privilegiado na poética e nas representações visuais. As datações dos vasos de Safo estão compreendidas entre 510 a 440 a. C.. Conforme a documentação textual antiga, os dois poetas usavam o *barbitos* ou o *baromos* como instrumento musical (Platão. Phdr. 235 d-c; Eufrorion. Ath. 4.182F).

No final do período arcaico, Safo é representada como um modelo de excelência de cantor/músico. Esse modelo é caracterizado pelo elemento doméstico nas cenas em que é representada, fora, portanto, do espaço público. A poetisa apresenta-se como um paradigma de musicalidade feminina. Snyder (1972, 331-40) descreve a imagem de Sappho Painter como a representação de um passo de dança, sendo um reflexo do silenciamento de Safo pelos artistas masculinos. O pintor euforiza a dança e disforiza a performance musical, tendo em vista que a poetisa não emite sons pela boca. Dançando conforme o sintagma dos pés levantados, ela não poderia executar o *barbitos* e cantar ao mesmo tempo.

A temática de Safo se apresentando no simpósio estaria relacionada a documentos textuais tardios[168]. Na iconografia, observamos uma construção de gênero por parte dos artesãos-pintores que silenciava a figura feminina, configurando um paradigma da poetisa por intermédio de atributos como leveza, passividade e silêncio. Os artistas áticos, quando não representam a voz, desejam suprimir a ação social feminina. Contudo, a presença do *barbitos* de cordas e a palheta de execução (*plektron*) descreve uma performance eminente do feminino. Essa imagem circulava dentro de um sistema cultural que poderia ter divertido os convivas, com a formulação de um

[167] Na perspectiva de Conkey e Spector (1984, 15), o papel de gênero se refere à participação diferencial de homens e mulheres nas instituições sociais, econômicas, políticas e religiosas dentro de um cenário cultural específico. Os papéis de gênero descrevem o que as pessoas fazem e que atividades e comportamentos são considerados adequados para a categoria de gênero.

[168] As canções de Safo relacionadas ao contexto simpótico datam do I ao III a. C..

imaginário de performances, audiências e estórias em torno dessa representação da poetisa.

Nesse sentido, Safo poderia ser interpretada como tocadora de *barbitos* e performista musical, e relacionada ao contexto da *simpósia*. Acreditamos que os discursos imagéticos dos vasos áticos arcaicos pertenciam ao domínio da cultura popular ateniense, sendo compartilhados e endossados por atenienses ricos e proeminentes socialmente. O desenvolvimento musical expresso por Sappho painter representa um sistema linguístico em cujo tempo ritual Safo executa uma performance dançante tocando um *barbitos* de sete cordas.

Dessa forma, a imagem de Safo na hydria de Sappho painter pode ser entendida como um modelo idealizado de musicista-citarista pedagoga, concebido pela sociedade ateniense como uma micro-narrativa de comportamento visual. A instrução das jovens moças não acontecia somente por intermédio da palavra, mas, também, por meio de um desempenho musical que envolvia o corpo e uma experiência de sentidos. A valorização do belo superava o tempo (idade) como uma função pedagógica principal da *hetaireia* (*khoreia*). A devoção contínua da beleza e da estética corporal era compartilhada na atividade ritual por intermédio da dança e da música.

A poetisa defende a política da *kalosgathia* (fr. 50 LP) quando associa a cultura do belo (*kalos*) com as boas virtudes e defende que os aristocratas eram por excelência os escolhidos pelos deuses para governar porque seriam os únicos capazes de reunir atributos como a beleza, a coragem e a sabedoria[169]. Safo, como sacerdotisa de Afrodite, desenvolveu uma *hetaireia*, ou seja, um grupo social feminino em torno de uma atividade ritualizada, cujo objetivo final era educar e casar as jovens nubentes de Lesbos e das ilhas do Egeu e da Ásia Menor ao redor, divulgando os valores aristocráticos. O casamento entre aristocratas não só uniria as famílias locais, como, também, desenvolveria laços de amizade (*philia*) e de hospitalidade (*xênia sagrada*[170]) entre as ilhas do mar Egeu (GOMES, 2004, 90).

---

[169] Na perspectiva de Spivey (1997, 148), as imagens dos koré e das korai (as estatuas em bronze ou em pedra) simbolizavam a imagem do ideal aristocrático da *kalokagathia*, ou seja, as qualidades de "virtude e beleza", que representam o auge da juventude. De fato, tem sido sugerido que algumas dessas esculturas poderiam ter sido utilizadas em competições de beleza, que eram comuns em muitas comunidades gregas arcaicas, onde a bela masculinidade (*euandria*) era celebrada.

[170] Safo, no fragmento dedicado a uma jovem chamada *Atthis*, descreve o casamento da jovem nubente com um pretendente da Lídia dessa forma. Podemos dizer que o casamento aristocrático poderia acontecer com um aristocrata estrangeiro. Esse casamento se define, então, como descreve Maria Regina

Em sua atuação interativa de musicista profissional, a figura de Safo de Lesbos era representada em um contexto pedagógico diametralmente oposto ao da musicista-citarista hetaira, cuja função social estava ligada aos prazeres e ao entretenimento. Tanto nos poemas como nas imagens de vasos cerâmicos, datados do VI ao V a. C.[171], a representação de Safo, nos simpósios e nos festivais panatenaicos de Atenas, se diferencia do contexto da *hetaireia* de jovens nubentes de Mitilene. Sendo Safo de Lesbos de origem aristocrática e defensora das tradições de seu grupo social, discordamos da historiografia que defende a presença de temas como os sentimentos femininos na maioria de seus poemas, sobretudo os relacionados aos modelos eróticos e estéticos.

Em nosso caso particular, consideramos que a emergência da musicistas-citaristas pedagogas em vasos áticos do período da tirania dos Pisistrátidas destaca o papel diferenciado desse modelo feminino em contextos masculinos, como o simpósio e os grandes festivais, como as Panateneias. Temos em vista que esse novo papel de gênero transgride o modelo ideal arcaico criado pelo poeta Simônides de Amorgos. Em seu catálogo de mulheres, o autor arcaico idealiza o modelo da esposa bem nascida (*melissa)*, baseando-se no modelo da abelha. Simônides de Amorgos, em seu poema, estabelece a identidade[172], o lugar e o espaço social da mulher abelha vinculado-a

---

Candido (2012, 27), como a realização de uma *xenia sagrada*, que segue os preceitos tradicionais presentes nas narrativas épicas de Homero, estando relacionado com o ritual da hospitalidade e com um *xenos* (estrangeiro). Em razão dos laços de amizade entre os habitantes da ilhas do Egeu e da Ásia Menor, nos parece que o casamento entre elementos de diferentes lugares constituiu uma alternativa para esse grupos aristocráticos em particular, para manterem o poder em torno do círculo aristocrático, tendo em vista que Safo era a filha mais nova de Scamandro e Cleide, conforme o *Suda*, tendo dois irmão mais novos, Charaux e Laricus. A poetisa é concedida em casamento a Cercylas de Andros, tal qual a sua família, um rico comerciante de vinhos. Esse posicionamento pode ser também atribuído a Atthis, também casada com um comerciante da Ásia Menor. Esse comportamento pode ser caracterizado como particularidade da sociedade metilena e das demais ilhas do Egeu, tendo em vista que na narrativa homérica ele não era aceitável com relação a Nausicaa e Odisseus, partindo do principio de que Nausicaa seria perpetuadora do palácio dos Feacios e a transmissora do poder real. Como observa Maria Brasette (2006, 26-27): "ela é uma donzela civilizada, que respeita as tradições do seu povo e sabe que aquele estrangeiro (*xenos*) não pode ser esposo. O desejo erótico idealizado esbater-se-á em função do dever de hospitalidade (*xenia*)".

[171] Enquanto as imagens antigas de Safo nos registro literários são fartos, as representações visuais da poetisa são poucas. Na medida que acompanhamos um crescimento sobre a discussão de novos fragmentos, é difícil de explicar o fato de que exista pouca atenção para as representações visuais antigas de Safo. Muitas contribuições recentes atentaram para a reconstrução de um contexto situacional e performático historicamente plausível para Safo. Esses estudos utilizaram os testimonias, os relatos de poetas antigos sobre a poetisa uma espécie de representação sobre a vida e seus feitos na ilha de Lesbos.

[172] A identidade de gênero refere-se ao próprio sentimento de um indivíduo, se ele ou ela é uma mulher ou um homem. Como sabemos, a partir do caso de transexuais, uma categoria de gênero em nossa cultura, este aspecto do gênero não coincide necessariamente com os outros da categoria de gênero que se podem

exclusivamente ao espaço domestico do *oikós*. Nesse sentido, cabe, então, a pergunta: Qual a identidade e o espaço social da musicista pedagoga na sociedade ateniense do VI a. C.?

Podemos notar que esse modelo particular de mulher, no período arcaico, se distancia do modelo *melissa*, por realizar atividades rituais fora do espaço doméstico. Além disso, é possível afirmar que a sociedade ateniense desenvolve múltiplos papéis sexuais, e que a ideologia de gênero concernente ao feminino não é necessariamente congruente dentro de uma determinada cultura[173].

Se caracterizarmos este agente da performance que é o oleiro pintor na tirania dos Pisistrátidas, interessa-nos observar o processo de produção não somente em termos de desempenho de produção, mas, também, na transformação de algumas ações sociais do fabricante para a peça elaborada, como, em nosso objeto, o traje feminino que distingue a citarista representada como esposa bem-nascida da *hetaira*. Em sua apresentação, as jovens bem-nascidas deveriam demonstrar a suavidade do tecido em torno de seu corpo, as guirlandas florais que trazem a presença de Eros. Os artigos de vestuários e os calçados eram complementados por sofisticados penteados, e ungüentos perfumados deviam transmitir conforto e elegância[174].

---

atribuir ao indivíduo. A ideologia de gênero refere-se ao significado, em determinados contextos sociais e culturais, de homem, mulher, reprodução, e sexo. O sistema de significado inclui as prescrições e proibições dos homens, mulheres, ou pessoas de qualquer categoria, outro gênero culturalmente definido. A ênfase se pretende fixar conceitos como sexo, sexualidade e reprodução como símbolos. As autoras Connkey e Gero (1984, 16) dizem que duas culturas podem assemelhar-se uma a outra em termos das atividades reais executadas por homens e mulheres, mas diferem muito em termos de significado ligado às atribuições de gênero ou ao valor das tarefas. Alguns papéis são sempre e somente realizados por membros do mesmo sexo. Outros podem ser assumidos por indivíduos de ambos os sexos, embora, dentro de uma ideologia do grupo, há uma associação explícita conceitual ou simbólica do papel com um ou outro sexo. A associação entre os padrões de atividade reais de homens e mulheres e vínculos simbólicos das atividades de homens e mulheres pode variar e pode mudar ao longo do tempo.

[173] O gênero, em nossa pesquisa dentro da proposta da *Arqueologia de Gênero*, se torna uma categoria de análise, tendo por propósito explicar como era ativo o papel da mulher citarista dentro da tirania ateniense protagonizada por Pisístrato. Consequentemente, a maioria das imagens das citaristas, no contexto dos Pisistrátidas, representa os grupos aristocráticos. No entanto, nos vasos cerâmicos, encontramos outras mulheres ou homens exercendo o papel social de acompanhante musical ou professor. Com essas representações, o registro arqueológico também pode tornar muito mais visíveis grupos heterogêneos da sociedade. A *Arqueologia de Gênero* aumentou a utilização da cultura material que permite a inclusão da mulher na interação com os homens e outras categorias de gênero nas estruturas de análises. O significado e o resultado da perspectiva de gênero podem variar porque dependem da interação com outras identidades sociais.

[174] Sobre a graça da jovem - Alc, fr. 42,8 Voigt; Sobre a suavidade da dança aliada ao tecido - Sapph., fr. 44,7 e 128 Voigt; Sobre a guirlanda - Anacr., fr. 93,3 Gentili; Sobre o vestuário feminino - Sapph., fr. 100 Voigt.; Sobre a lira - Anacr., fr. 71 Gentili; Anacr., fr. 37 Gentili.

As canções e as imagens de Safo aparecem relacionadas a aspectos estéticos, a música e a dança se enquadram em um modelo de "reperformance", em práticas de desempenho e mudanças de recepção. Observa-se uma mudança da configuração original do círculo de Safo, as imagens literárias e pictóricas caracterizando a jovem musicista reaparecem em novas ocasiões no contexto social da tirania dos Pisistrátidas, tais como o simpósio, as Panateneias e as Antestérias atenienses.

Na "reperformance" das músicas e das representações pictóricas de Safo e das jovens que cantam e dançam para preservar a juventude, um coro de jovens experientes instrui outras jovens na dança. Um grupo é substituído por outro, mantendo-se a tradição. O estudo da música e da composição é uma função social de fundo pedagógico entre as jovens e as mulheres aristocráticas. Safo se caracteriza como líder do coro e do grupo de dança, na imagem de um grupo de musas. O objetivo dos grupos rituais seria permanecerem bonitos para perseguir o belo e desenvolver o desejo, a inspiração e o rejuvenescimento erótico. Safo canta sedutoramente, acompanhada pela lira e pela dança das jovens de movimentos graciosos.

A ação social de Safo como musicista nos remete para um de seus paradigmas. Qual o contexto performático para a poesia de Safo de Lesbos? A obra do pesquisador alemão Friedrich Wilcker, de 1913 (*Sappho von einem hevischenden vorweteil befreyt*), seria a matriz para o estudo de Safo e para o estabelecimento de uma escola para as jovens bem-nascidas em Lesbos. Autores modernos, como André Lardinois (1996) e Holt Parker (1993, 309-51), afirmam que as tradições escolares desenvolvidas por Wilcker propunham que essa educação era voltada para o aprendizado da homossexualidade feminina e que as audiências dos poemas teriam por objetivo fazer com que as jovens fossem capazes de declamar seu amor para outra mulher. Essa visão para os autores nasce da ignorância, do sexismo e da homofobia.

Na perspectiva de Parker (1993, 316-25), essa abordagem teria sido desenvolvida a partir de um conjunto de testimonias ou evidências[175] que difundiram a imagem de Safo associada às jovens nubentes. A poetisa seria uma musicista feminina (*didáskalos*) liderando um coro de jovens mulheres. Parker (1993, 321) argumenta que as testimonias reestruturam a sexualidade e a sociabilidade feminina para um modelo de pederastia masculina. Weckler afirma que todos os testemunhos foram escritos por homens e que facilmente estes autores poderiam se equivocar ou distorcer as expressões

[175] Suda S 107=test.2; Themistius. Or. 13. 170d-171a=test. 52; Philostratus. Im. 2.1.1-3= test. 120.

de desejo feminino. Em uma abordagem comparada, podemos caracterizar Safo como *paidika*, da mesma forma que Anacreonte realizou[176]. Segundo Parker (1993, 340), os antigos testemunhos teriam ligado particularmente a poesia de amor de Safo ao modelo estabelecido pelos poetas pederastas.

A imagem do pintor de Safo sobre a poetisa faz-nos deparar com outra problemática adicional: a questão da forma da execução musical. Convencionalmente, ela compunha para o coro ou para um monólogo. A imagem retratada se refere a este último aspecto, tendo em vista que ela executa uma performance em solo. Conforme os estudos de Page (1955, 119), somente as canções de casamento poderiam ser executadas por outras pessoas, todos os outros eram recitados por ela. A imagem do pintor de Safo pode ser comparada às testimonias. A poesia de Safo era coral, dançada e cantada por um coro, conforme Philostratus (I.m. 2.1.1-3 = test. 120), ou representada por uma solista, acompanhada de um coro dançante, como é descrito na Antologia Palatina (9. 189 = test. 59).

Podemos comparar a imagem do vaso do pintor de Safo sobre o desempenho musical com um documento descoberto e reconstruído, denominado o novo papiro de Safo e chamado de *papiro Colônia* ou uma *canção para Thitonos*[177], que é baseado em Aristófanes de Bizâncio. Consiste de 1.320 versos (YATROMANOLAKIS, 1999, 185) que se reportam a questões envolvendo a musicalidade, a morte, a mortalidade e os

---

[176] A abordagem da *Arqueologia de Gênero* tem à sua disposição potenciais itens de análise que requerem ainda serem examinados para darem conta da relação entre o feminino e o masculino nas sociedades fora do tempo e do espaço como as sociedades antigas. Cabe ao pesquisador, começar se questionando como ocorreu o entrelaçamento que definiu o lugar social da mulher e como e por que foram omitidas as suas diferentes identidades sociais, a sua atuação social na sociedade à qual está inserida. Cabe identificar os meios pelos quais são definidas as suas atividades/performances político-econômicas em meio à historiografia definida pela relação de gênero de viés patriarcal. Ao procurar pelas exceções, nos aproximamos das abordagens dialógicas que nos apontam para os embates, os recuos e as negociações (CANDIDO, 2012, 276).

[177] [Você para] presentes bonitos das musas perfumadas floresceu
[Seja zelosa,] menina, com [e a] lira melodiosa e clara:
[Mas a minha vez ja se passou] corpo na velhice, agora
[apreendeu;] virou meu cabelo [branco] em vez de escuro;
meu coração está pesado, meus joelhos não se apoiam mais, (5)
que, uma vez em uma época serviam para a dança como um animal que pula.
Este estado que estou agora é de se lamentar; mas o que é que se faz?
Para não envelhecer, ser humano, não há nenhuma maneira.
Tithonus uma vez, o conto foi, subiu armado Amanhecer,
amor-ferido, levado para o fim do mundo, (10)
bonito e jovem, então, ainda no tempo de idade cinzata
ele foi amado como marido da esposa imortal.
(*Sappho*, fr. 58 - West - 2005)

cultos de mistérios relacionados com o orfismo e com as musas (NAGY; 2011). A performance desse poema, além de poder ser interpretada como uma canção de casamento, também pode nos dar informações sobre como os grupos aristocráticos se relacionavam ou formulavam ações sociais por intermédio de *hetaireiai*, e sobre as políticas concretizadas pelas realizações de acordos de casamento (HARDIE, 2005, 29-32).

Os pesquisadores discutem como as canções de Safo foram "reperformatizadas" dentro do fluxo relacional, o que significa mudanças de transmissão originais de um público exclusivamente feminino em rituais como os concursos musicais por ocasião dos jogos em honra a Athená e Dioniso. Podemos considerar um dos poemas do poeta Poseidippus (fr. 55, 2 B.-A.) como canção de amor de Safo, ao descrever que o amor deve fluir para fora um do outro e continuar-se. O caráter performático demonstra que essa canção poderia ser uma das canções "reperformatizadas" pelo poeta a partir da leitura dos poemas de Safo e ter sido apresentado em rituais de casamento ou nos festivais panatenaicos por intermédio das apresentações corais de jovens nubentes, que precediam os jogos em honra à deusa Athená.

Gregory Nagy (2009, 186) sugere que as versões criadas a partir do *mito de Tithonos* refletem a realização, por parte dos poetas, de desempenhos performáticos diferentes daqueles do contexto original dos grupos rituais femininos tradicionais desenvolvidos em Lesbos. Para Nagy, a versão mais longa do mito pode ser situada no contexto original do coral festival em Lesbos, e o menor no simpósio privado ou público das Panateneias.

Nesse sentido, é possível estabelecer uma perspectiva e um campo de experimentação comparada com parte dos poetas arcaicos que participavam dos concursos musicais. As canções "reperformatizadas" do Papiro de Tithonos demonstram um fluxo relacional, caracterizando as ações sociais dos indivíduos envolvidos na qualidade de poeta músico ou de público receptor. Notamos que quando a canção se refere à temática do amor, o auto-referencial poético e a reflexão em relação à música representam um modelo contextual e musical referente ao grupo ritual onde os agentes sociais ativos são as jovens nubentes que participam dos festivais. Quando o modelo contextual salienta as noções de vida após a morte, sustenta a idéia de a antologia que foi composta tem um modelo contextual e musical desenvolvido para o desempenho em simpósios, onde o agente ativo não são as jovens, mas sim os jovens participantes como convivas.

Na perspectiva de Puglia (2008, 16-17), existem duas possibilidades de reconstrução performática: A dos poemas de Safo, que teria sido realizada em um simpósio; e aquela que um escritor que os tenha ouvido em tal contexto poderia tentar improvisar. Os *poemas de Tithonos*, escritos por Safo, também poderiam ter uma performance no contexto das apresentações corais, como podemos observar no poema de Safo, a partir do fragmento fr. 58, quando a poetisa de refere à velhice e à impossibilidade de dançar com as jovens por sua idade avançada.

Comparativamente, tanto esse poema, no contexto da *hetaireia* de Safo, em Lesbos, quanto os *poemas de Tithonos*, "reperformatizados" no contexto da tirania dos Pisistrátidas, fariam parte do modelo educativo que as jovens nubentes ou participantes dos corais estariam recebendo e que as estariam preparando para seus casamentos. No contexto coral, a referência à velhice podia ser considerada como referência cultural estabelecida de forma consciente sobre a importância da beleza para a continuidade da estrutura *políade*, que se daria por intermédio do casamento e com o posterior nascimento de filhos legítimos. Esta instrução ocorria não somente por meio da palavra didática, mas, também, pelo desempenho musical, que exigia o engajamento performático dos corpos em movimentos que mediam a experiência por meio visual, acústico, tátil, olfativa e por signos cinéticos de atração sexual positiva, sendo um modelo de conduta social permitido às jovens nubentes, por ocasião dos festivais transmitidos pela música (BIERL, 2001, 160).

Esses espaços de performances realizadas pelas jovens nubentes, diferentes dos *agones musikoi*, executados nas Panateneias ou nas Antestérias, podem ser considerados como mais próximos daquilo que conhecemos da *parthenia*, a educação feminina provida por Alcman, outro poeta lírico, cujo grupo ritual, diferentemente do círculo de Safo de Lesbos, no qual somente havia mulheres, era composto pelo professor, exclusivamente masculino, e pelas alunas.

A *parthenia* pode ser interpretada como um grupo ritual vinculado à comunidade que celebra a *pólis*. As cerimônias rituais preparavam as jovens para a vida adulta e para o casamento. De acordo com Gentili (2006, 23), a *parthenia* tinha uma função cultual definida e seu propósito era a aprendizagem feminina. A canção de mulheres definida pela *parthenia* estabelecia uma estrutura narrativa que punha a voz feminina em contraste com a masculina, que abordavam os amores à lealdade e os anseios.

Desta maneira, podemos definir três modelos de círculos aristocráticos educacionais no universo helênico, a saber:

Quadro 3 - Analise comparativa da atuação social das jovens nos círculos femininos segundo os poetas arcaicos

Safo (fr. 98)	Alcman (PMG 1)	Píndaro (Canto 10)
Aprendizado	Aprendizado	Aprendizado
Temática do amor	Tradições orais	Divulgação do gênero
Aquela que me gerou (costumava dizer) que, na sua juventude, se considerava um grande ornamento atar as tranças com uma fita de púrpura. Mas, se uma jovem tem cabelos mais amarelos do que um archote, será melhor enfeitá-los com uma coroa vívida de flores. Entretanto a moda agora [são] as mitras de Sardes... Para ti, Cleide, não tenho nem sei onde ir buscar uma mitra...	E eu canto o esplendor de Agido, vendo ela como o sol, que para nós é mostrado por Agido - ela é a testemunha ocular para brilhar [phainein] com a sua luz solar. Mas para mim a elogiar [ep-aineîn] ela ou a culpa [mōmēsthai] ela não é permitido pelo glorioso líder [kleenna] do coro [khorēgos = Hagesikhora]	A musa não se ausenta dos seus costumes Por todo lado agitam-se o coro das raparigas, ecoam acordes de lira, sopram flautas Elas atam os cabelos com folhas douradas de loureiro e festejam com alegria As doenças e a velhice decadente ainda não se misturavam Com aquela geração sagrada. Longe dos trabalhos e das lutas
Hetaireia O círculo de Safo era composto por jovens nubentes que provinham de diversas regiões do mundo Egeu para serem educadas para o casamento. Dentre os diversos ensinamentos encontramos o canto, a dança, a música, a arte de conversar e de seduzir.	***Parthenia*** Uma cerimônia dedicada possivelmente para Artemis (Orthia), pretetora das mulheres grávidas e das jovens nubentes.	***Coral lírico*** Canto vocalmente executado e dançado por um coro.
Círculo de mulheres.	Professor masculino e discípulos mistos (masculinos e femininos).	Publico aristocrático.
Invocação do amor pessoal.	Beleza e adorno.	Beleza e adorno.
O uso da feminilidade como comportamento e atitude.	Vestuário e aparência contam. Valorização do aprendizado da cítara.	Explicitava a personalidade da jovem.

Tanto Safo como os outros poetas líricos cantam os rituais (de Afrodite). O acompanhamento da cítara tinha o objetivo de construir o desejo sexual para atingir a câmara nupcial. As jovens de Atenas, ao reproduzirem a performance ritual de Safo, cantando nos concursos musicais, transmitiam ao seu futuro pretendente os valores

sociais e amorosos aprendidos dentro do grupo ritual[178]. Assim, a atividade ritual podia ser transportada ou "reperformatizada" de acordo com o contexto social.

Esse poder era transmitido às jovens nubentes por meio do contexto da *hetaireía*. O modelo pederasta feminino assumia o poder institucional que as mulheres não tinham, mas que assimilariam com esses rituais de iniciação às relações de poder. Podemos dizer que Safo constrói esse caminho a partir da integração social das jovens mulheres nas festividades e da atuação do *chorus* ritual recitando canções durante as festividades em honra a Dioniso, quando elas entravam em contato com o mundo masculino. Quando Safo e o círculo de jovens realizam essas atividades, elaboram uma linguagem de desejo (*musikoi agones – embate musical*) dentro da dualidade de si e do outro, uma linguagem que reinterpreta categorias de gênero e reescreve um lugar para as mulheres no discurso cultural.

Os conceitos de festividade, musicalidade e performance são necessários para dimensionar o papel do homem e da mulher, seus espaços e atividades na Grécia Antiga. Neste caso especifico, o homem e a mulher partilham de um mesmo lugar social. Ambos participam de uma mesma atividade. Esse local é o simpósio e a análise desse espaço é o mais apropriado método para demonstrar tarefas simétricas e assimétricas onde a visão masculina prevalece. De acordo com Ruth Tringham (1991, 93), esse espaço torna visível a presença invisível da mulher. Nesta nova concepção de gênero, através do estudo do papel e dos espaços compartilhado por homens e mulheres, o simpósio pode ser encarado como um espaço misto, por ocasião das apresentações musicais e das performances do coro, em que ambos os sexos atuavam, realizando tarefas de igual importância quando exerciam o papel de *Kitharistes* (tocador de cítara).

---

[178] Himerius, 9, 37-47, onde destaca uma canção coral que reproduz o embate musical: O poeta diz: "Depois que ela [= Safo] terminar com seus concursos [Agones], ela entra na câmara nupcial e trança a copa de casamento, então se espalha para os lençóis da cama, então donzelas imagens presentes, e então transmite para a câmara nupcial [[251 | 252]] a própria Afrodite andando em uma carruagem puxada por Kharites acompanhado por um Khoros de Erõtes juntando em dança esportiva. Então ela arruma ela [= Afrodite] cabelo, tudo feito até e mantidos juntos por uma guirlanda de flores de jacinto - com exceção de fios separados na testa, e as suas pontas soltas ela deixa para baixo para a brisa roda para moldar o que quiserem. Então, ela [=] Safo decora em ouro as asas e os cachos dos Erõtes, acelerando-os junto em procissão à frente do carro, e lá eles estão acenando suas tochas no ar."
Nesta paráfrase sobre a música de Safo, encontramos a referência aos "concursos" agônicos em que a ela supostamente compete uma alusão às competições monódico do festival das Panateneias. É como se Safo fosse um cantor monódico envolvido em tais concursos. Himerius nos reporta a questão educativa do coral feminino, quando descreve o detalhe sobre *Afrodite de cabelos soltos* como um qualificativo feminino desejável pelos homens e aceito socialmente dentro do contexto social. Da parte do repertório lírico coral produz um efeito afrodisíaco, mas tal qual como Anacreonte, que pode ser entendido como um antimodelo aristocrático, de acordo com Bierl (2007b, 46), que não deve ser seguido, como apontado pelo pintor de Brygos, pois mesmo o visual produz também um efeito dionisíaco, indesejável socialmente.

Nesse sentido, Safo pode ser entendida como uma professora de jovens nubentes (test. 2, 20, 21, 49, fr. 214b e fr. 1). Comumente, a Ilha de Lesbos é atribuída a esse tipo de educação como uma exceção. A única educação que as jovens recebiam fora de casa na Grécia antiga era nos coros, onde elas podiam apreender canções e danças e, pelo menos em Esparta, algum aprendizado ginástico (CALAME, 1977, 1385-420; MARROU, 1929, 57). Beck (1955, 62) considera que, a partir do século V, é possível achar representações de mulheres que ensinam jovens instruídas na leitura e na escrita a dançarem e a tocarem algum modelo de instrumento.

As testimonias que se referiam a Safo como uma professora podem ter sido projetadas como uma memória coletiva preservada no envolvimento da poetisa com a preparação das jovens, como parece sugerir a testimonia atribuída a Philostratus (VA. 1. 30=test. 21). O fragmento defende que Damophyla, "como Safo, se envolveu com suas jovens discípulas e compôs poemas de amor e hinos".

No período Pisistrátida, os poemas de Anacreonte, Alceu e Safo de Lesbos e de Semônides de Ceos foram recitados. Atenas tornara-se o centro de valores pan-helênicos, e os textos ganharam um novo status cultural[179]. No simpósio, os poemas eram assimilados aos diversos grupos aristocráticos como palavras de sabedoria e de aprendizado. Nos grandes festivais públicos, como as Panateneias e as Grandes Dionisíacas, alguns poemas eram adaptados para serem apresentados em espetáculos de citaredos. Os vasos áticos de figuras negras e vermelhas do período arcaico expressam, pelo olhar do pintor, o imaginário social dessas performances – no nosso caso, das mulheres citaristas, a partir da ação, da expressão e da caracterização do corpo e das vestimentas como um fluxo relacional. Essa caracterização concretizava dada observação a partir do tipo de vaso cerâmico, revelando qual o seu uso nos festivais e a que publico se destinava (YATROMANOLAKIS, 2008a, 245-247).

Ainda a partir da ação de Safo no contexto de festivais, poemas surgiam a partir de um poema anterior, em forma de retransmissão ou de "reperformance". Nos festivais panatenaicos, poderia haver performances longas de várias seleções, organizadas de forma subjetiva, de acordo com o público presente, graças à emergência e ao aparecimento da cultura letrada, patrocinada pelos tiranos como forma de controle do poder político. No período de festivais, por intermédio das atividades ritualizadas,

---

[179] YATROMANOLAKIS, 2009B, 220-225, BOEDEKER, 2009, 72-76, LARDINOIS, 2009, 47-48, NAGY, 2009.

ambos os sexos estão sob a supervisão da comunidade e as jovens nubentes se tornam visíveis aos homens solteiros. Em virtude da dança, eles formam casais para futuros casamentos e alianças políticas entre famílias (YATROMANOLAKIS, 2009c, 270-275).

Muito mais do que tornar visíveis os poetas líricos e, em especial, os poemas de Safo de Lesbos, os Pisistrátidas desenvolveram uma ação social que tornou temas como a música e as preocupações religiosas sobre a vida após a morte preocupações não meramente locais, mas interesses pan-helênicos. Por intermédio dos jogos e dos festivais que os precediam, desenvolveram uma memória coletiva e seletiva, quando retransmitiam as melhores partes dos poemas e os tornavam populares com as canções reinterpretadas[180].

Podemos identificar a ação social de determinados grupos aristocrático em torno dos mistérios e da performance ritual dos poemas dos poetas líricos, tendo Safo de Lesbos como um modelo dessa atividade interativa, demonstrada pelas performances musicais textuais e nas reperformances apresentadas nos vasos áticos de figuras negras e vermelhas em festivais atenienses, sobretudo, nas panateneias e nos festivais das antestérias. A tirania popularizou os mistérios por intermédio da música como um processo educativo, que vinha da Ásia Menor, das regiões da Lídia e da Anatólia, que estava em uma estreita relação cultural com Lesbos, reperformatizado em Atenas, e que pode ter influenciado diretamente por Safo e as jovens citaristas gregas. Orfeu e o orfismo aparecem no mundo grego em torno do tempo de Safo, no período arcaico, quando se destaca a formação de um culto pan-helênico desenvolvido a partir do culto da vida após a morte, que, no contexto ateniense, é difundido pelo festival das Antestérias. O mito de Orfeu pode ter se popularizado em Lesbos em virtude de a cabeça de Orfeu, que foi feito em pedaços pelas mulheres da Trácia, juntamente com sua lira, ter sido trazida pelas ondas para o norte, para as praias de Lesbos.

O contexto musical em torno da cítara se desenvolve a partir de Terpandro de Antissa, que fez Lesbos famosa antes das composições líricas de Safo e Alceu. O poeta se tornou famoso por ter inventado a lira de sete cordas, que foi desenvolvida a partir da *pektis*, uma espécie de harpa. O uso do instrumento também se ao mito de Arion, divulgado pelos habitantes da região da Lídia, na Ásia Menor (Safo fr. 22, 11, 156; Píndaro fr. 125; e West, 1992, 71-729). O famoso citaredo também está associado às

[180] GENTILI, 2006A, 37-72; YATROMANOLAKIS, 2008A, 249-250

histórias míticas de Apolo, Dioniso e de Orfeu, por ocasião do episódio de seu resgate por um golfinho (Hdt. Hist. 1, 24).

2.4 A jovem nubente do pintor de Goluchow: como musicista-citarista pedagoga

Observamos que a representação figurada de Safo de Lesbos se tornou um modelo de comportamento feminino. Os sintagmas reunidos nos vasos cerâmicos áticos (himation/chiton/colares/brincos/*plektron* e o *barbitos*) podem associar as mulheres ao contexto performático da simpósia. Nesse sentido, podemos inferir que, por intermédio da figura de Safo como musicista-citarista pedagoga, os artesãos pintores formularam um modelo de representação do lugar de fala das mulheres apropriado para os padrões político-culturais da tirania dos Pisistrátidas.

Deste modo, podemos afirmar que a imagem construída pelo pintor de Safo circulou dentro de sistemas sociais e culturais de comunicação, funcionando como representação, como informantes etnográficos capazes de articularem nexos lineares de padrão de reconhecimento ou de significado. As imagens são socialmente construídas e socialmente compartilhadas por uma comunidade. A interação dos discursos culturais reflete e redesenha realidades e padrões de pensamento. Essas imagens podem ser interpretadas como discursos que contribuíam para a articulação da realidade ao variarem os seus esquemas iconográficos com diferenciações semânticas próprias para cada tipo de expectador (SOURVINOU-INWOOD, 1995, 9).

As pinturas em vasos evidenciam uma cultura ateniense compartilhada e endossada pelos ambientes de circulação (doméstico ou público) que acabavam tornando o discurso desenvolvido pelo artesão-pintor um assunto popular. As imagens se tornavam micro-narrativas visuais. Os poemas líricos e as imagens de Safo e de Anacreonte são populares em representações visuais. Em comparação com Anacreonte, Safo apresenta um status privilegiado na poética e nas representações visuais.

Platão (Phdr. 235 d.-c.) e Euphorion (Ath. 4. 182F) se referem aos dois poetas líricos como aqueles que usavam o *barbitos* ou o *baromos* como instrumento musical. Safo era representada como um modelo de excelência de cantor/músico no final do período arcaico. Scheford (1997, 86) salienta que Safo tinha seu lugar de fala em um ambiente doméstico, e não na simpósia. O autor se contrapõe aos posicionamentos de Csapo e Miller (1991, 367-82) e de Anne Giacomeli (1980, 135), que, a partir do fragmento 30 de Safo, qualificam Alceu e a poetisa como cantores simpóticos ou

tocadores de lira reclinados. Entretanto, a presença do *plektron* (a palheta musical) euforizava sua performance musical, modificando seu contexto performático e seu modelo de significação para o circulo ritual de jovens nubentes, e seu caráter pedagógico (o coro). De acordo com Ferrari (1990, 185-200), a presença dos sintagmas saco, de *aulós* (flauta), e *sakkós* (acessório de cabelo) alude e está comumente associada ao contexto simpótico.

Encontramos um modelo de representação visual de musicista-citarista à moda de Safo em uma *oinochoe* de figuras vermelhas do pintor de Goluchow[181], datada de 550 a 500, produzida em Atenas, mas encontrada em Vulci, na Magna Grécia. Na barriga do vaso há uma jovem musicista executando uma performance dançante em pé; e, pela posição dos pés e das mãos, está tocando e dançando. A jovem musicista veste uma indumentária similar ao modelo de Arion e de Safo, com mangas volumosas, com um chiton e um himation longo, plissado e bordado com motivos circulares. No pescoço usa um colar e porta apetrechos de execução, como o plecktron e a echarpe, que realçam sua performance musical e dançante. A partir da indumentária, podemos descrever sua ação social como sendo característica de uma jovem musicista, premiada no festival. A presença da colunata evidencia que a jovem pode ter sido homenageada no festival das Antestérias, mas sua ação social e sua performance musical estariam sendo executadas durante os jogos panatenaicos, tendo em vista que as ânforas consagradas à figuração da deusa Athená eram envoltas pelo mesmo estilo gráfico de desenho que a envolve.

Essa performance parece ter sido idealizada em virtude da palavra grafada, *kalos*, que pode ser interpretada como uma referência à *kalokagathia*, ou seja, aos atributos ligados à beleza, a juventude e a riqueza. O uso dessa palavra pelo pintor de Goluchow reforça a identidade da mulher citarista como uma jovem oficiante (por causa dos cabelos longos), com uma performance divinizada e considerada perfeita (como uma Musa), e que a qualifica como vencedora de um concurso musical, hipótese que é confirmada pela presença de uma faixa vermelha em sua cabeça.

[181] O pintor de Goluchow era um pintor de figuras negras e vermelhas. O artesão ficara conhecido por decorar oinochoes. A representação figurada priorizada pelo artista eram os atletas atuando em festivais panatenaicos (ROBERTSON, 1992, 36).

Mulher citarista tocando em uma apresentação musical

FIG. 15 (Prancha 8) - Artefato: *Oinochoe*; Estilo: Figuras vermelhas; Pintor: Goluchow Painter; Datação: 520 a. C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Vulci.
CVA: Munich, Museum Antiker Kleinkunst 2, 20, PLS.(280,282,288) 84.1, 86.1, 92.1.

Sua atuação interativa pode estar relacionada ao segundo dia das comemorações das *Anthestérias*, à festividades das *choes*. Nesse dia, as crianças, as mulheres e os escravos eram convidados para participarem da apreciação do vinho novo. A *oinochoe* era utilizada para servir vinho aos convivas, que o deviam consumir nas *choes*. Sendo assim, é possível supor que esse artefato cerâmico tenha sido dado como prêmio à jovem que teria vencido uma competição musical. Sendo o festival agregador de estrangeiros, a jovem o teria levado para a Magna Grécia, seu local de origem e relacionado à questão dos cultos dionisíacos e dos mistérios que circularam pelo Mediterrâneo. Também podemos interpretar os cabelos soltos da musicista como um indicativo de que a mesma seria uma jovem bem-nascida morta prematuramente. Dessa forma, a representação seria uma homenagem aos seus parentes. Na perspectiva de Boardman (1984, 21), essa imagem se refere à memória coletiva dos atenienses e das convenções rituais do passado, em razão de a jovem trajar uma indumentária ao estilo lídio.

Em comparação a essa imagem do pintor de Goluchow, há uma outra de musicista-citarista executando uma atuação interativa similar a de uma jovem musicista em um contexto festivo. Um lécito do pintor de Berlim de figuras negras de Atenas, datado de 525 a 475, mas proveniente de Olvieto, na Magna Grécia. A jovens executam uma performance dançante de pé, cuja ação interativa parece acontecer nas Delias ou nas Antestérias. Essa atuação interativa pode estar relacionada à execução musical em um *komos*, ou, talvez, a jovem estivesse participando dos concursos musicais que acompanhavam o festival dos *chytroi*, por ser realizada à noite e por tratar-se de um lécito referente ao culto dos mortos[182]. A imagem, por não conter um sintagma ligado ao mundo dionisíaco, pode estar relacionada à atuação idealizada da musicista-musicista, fundada nos moldes de Arion ou ao modo de vida dos festivais de cunho coral. O instrumento da jovem citarista representada pelo pintor de Berlim é uma lira, que remonta a um contexto mais educativo e que está relacionada aos rituais de passagem, ou relacionada com a prática dos concursos musicais, ligada aos contextos da vida opulenta, como salienta Cerqueira (2011, 169).

[182] Hamilton (1992, 38-42) e Pickard-Cambridge (1968, 15-16) afirmam que existiam concursos de textos musicais como parte das celebrações nas Antestérias, no dia conhecido como *Chytroi* (dia das panelas). Esses concursos, conforme afirmam os autores, eram competições entre atores cômicos. O vencedor do *agon* iria realizar a performance nas Grandes Dionísicas. Hamilton considera essa performance como um aspecto importante para o dia das *Chytroi*, uma atividade ritual para se desvincular o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

Mulher citarista tocando em uma apresentação musical

FIG. 16 (Prancha 9) - Artefato: *oinochoe*; Estilo: Figuras vermelhas; Pintor: Berlim; Datação: 480 a. C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Olvieto.
CVA: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 1, 57-58, FIG.23, PL.(489) 37.1-4

Entendemos que as sociedades tradicionais, como a de Lesbos, de Safo, e a Atenas da tirania dos Pisistrátidas, definiram-se socialmente, em grande medida, através do mito e ritual. É precisamente esse ritual mítico discursivo, formulado na Paidéia coral, que assume aqui uma importância central. Música, ritmo, movimento e atividade ritual seriam aspectos euforizados pelo estabelecimento de experiências mais profundas pela comunidade, a partir da importância que se dava à beleza como principal requisito para as alianças entre as famílias aristocráticas e as relações de reciprocidade.

As evidências imagéticas de vasos áticos do período Pisistrátida apontam para essa educação à moda de Safo como sendo reproduzida pela elite ateniense. As imagens das jovens musicistas apresentam características performáticas similares às executadas pela poetisa de Lesbos, com execuções solo ou acompanhadas. As jovens musicistas estariam envolvidas em performances, apresentando uma dança-canção. Esse modelo tipo de aprendizado evidencia a participação das mulheres no desempenho e na atividade musical da Grécia arcaica. Existem dois poemas de Safo, por exemplo, que evidenciam as jovens mulheres executando diferentes tarefas dentro do universo musical. Os fragmentos 156 e 56 falam, respectivamente, de "uma garota de voz doce" e de "outra jovem com muito talento poético" (CAMPBELL, 1982, 91). Comparativamente às jovens no coro de Safo, as jovens representadas pela visão dos pintores-artesão nos vasos áticos demonstram como seriam suas preparações ou lideranças nas performances musicais.

Partindo desta argumentação, acreditamos que, no período da tirania Pisistrátida, a prática ritual das jovens musicistas atenienses não tenha chegado ao nível de uma profissionalização, como Timothy Power (2010, 534) afirma ter acontecido no período helenístico. A visibilidade em contextos rituais em ambientes públicos era valorizada pela aristocracia como sinal de poder e de prestígio social, como podemos observar nas cenas das Antestérias, durante as Grandes Dionisíacas, sendo quase um monopólio dos grupos aristocráticos organizados em *hetaireias*. Acreditamos que, no contexto da tirania, as jovens aristocratas participavam de grupos rituais que congregavam a música, a dança e a tecelagem a fim de demonstrarem a sua atuação interativa dentro dos festivais *políades*.

. No contexto aristocrático, as mulheres demonstrariam uma política do desempenho, tanto musical quando artístico. A exemplo de Safo de Lesbos, as mulheres atenienses, em seus grupos, que coordenavam diferentes grupos rituais, poderiam desenvolver um *"eu"* lírico feminino tal qual Anacreonte formulou nos grupos rituais masculinos, desenvolvidos a partir das disputas (*agones*) de cítaras e de *aulós* (flautas) e através de performances musicais mélicas (líricas)[183]. Tal como no círculo aristocrático de Safo, em Mitilene, o objetivo ritual dos grupos sociais em torno das jovens nubentes na Atenas Pisistrátida era proporcionar uma educação cívica voltada para o despertar do desejo sexual com a intenção de se conseguir um futuro pretendente e de manter a sociedade coesa. Esses grupos rituais atenienses femininos ou mistos também poderiam se voltar para a mesma finalidade, desenvolvendo casamentos, sobretudo, entre os grupos aristocráticos, tendo em vista que a deusa Athená congregava como um de seus epítetos ser uma das deusas protetoras do casamento e das artes, e que os heróis por ela protegidos retornavam às suas *póleis* de origem para promoverem a ordem social e salvaguardarem as esposas, as famílias e os bens materiais dos cidadãos (BLUNDELL, 1988, 47).

Os festivais apresentados por Anacreonte em Atenas traziam os costumes aristocráticos da Ásia Menor como modelo idealizado em Lesbos. No que diz respeito às canções rituais, havia interação entre os papéis masculinos e femininos, que eram desempenhados por ambos os sexos, tanto na *performance* do coro quanto no festim do

---

[183] Os desempenhos de coros não-profissionais no teatro ateniense representam um aspecto essencial da poesia mélica, que transcende ao período clássico. Não só em Atenas, mas em todo o mundo grego do período clássico e além, o contexto de atuação da poesia mélica foi o desempenho coral. O "coro" era, de fato, uma realidade social na história grega arcaica, essencial na evolução da lírica (CALAME, 2001, 193).

komós. As canções cantadas teriam uma simetria, um padrão em forma e conteúdo, que lhes permitia serem executadas por ambos os sexos. Essas canções teriam um fundamento divino e um valor festivo, ou seja, eram consagradas como canções divinas e cantadas em festivais sagrados aos deuses (NAGY, 2004, 46-8). As canções expressariam sentimentos humanos como o amor, o ódio, a raiva, o medo, a compaixão entre outros. Apesar de expressarem sentimentos cotidianos, eram representados como valores festivos. Esses sentimentos invertiam valores, transformando o sagrado em profano e vice-versa, inserindo o festim como um princípio ritual de inclusão social de diversos grupos dentro da comunidade aristocrática de Atenas do VI a.C.

CAPITULO III

As dimensões performáticas das musicistas-citaristas nos vasos áticos

O estudo comparado do desempenho musical feminino em Lesbos e na Atenas sob o domínio da tirania oferece-nos a oportunidade de explorar a questão da visão da mulher nessas *póleis* do período arcaico grego. Esse estudo nos fornece ampla evidência de que as mulheres na sociedade da Grécia arcaica podem ter tido uma voz pública significativa em contextos político-sociais.

Nos últimos anos, a expressão das diferenças de gênero na cultura material tem sido objeto de importantes estudos (OSBORNE, 1998, 1). Sabemos que as imagens das musicistas-citaristas, suas respectivas atividades e papéis sociais demonstram significativas diferenças conceituais e funcionais. Essas diferenças não estão relacionadas apenas à diversidade das atividades femininas, mas revelam uma ação social. Discutiremos a construção da imagem feminina nos vasos áticos durante a tirania dos Pisistrátidas em diferentes atividades do cotidiano políade vivenciadas pelo feminino, tomando como base à cultura material representativa das figuras das musicistas-citaristas pedagogas e das hetairas[184].

Muitos pesquisadores têm se preocupado com a análise de subsistemas que interagem afim de comprometerem o sistema cultural total a ser estudado (CONKEY E SPECTOR, 1984, 22). A análise da imagem da musicista nos vasos áticos da tirania dos Pisistrátidas pode ser enquadrada em uma abordagem de sistema (a tirania), que se concentra em obsevar as mudanças dentro de determinados subsistemas (como os rituais políades).

[184] Desde meados dos anos 1970, as pesquisas procuraram relacionar os estudos das mulheres e do trabalho. A literatura explora as mulheres (muitas vezes sua participação era negligenciada) nas economias locais e extradomésticas, suas estratégias para a integração de atividades econômicas, as maneiras pelas quais as contribuições econômicas das mulheres se traduziam ou não em status e poder, o efeito das ideologias de gênero sobre a divisão sexual do trabalho e os efeitos das atividades econômicas das mulheres sobre sua autoidentidade e senso de ação social (GERO, 1985, 44).

3.1. Nos jogos panatenaicos

De acordo com a tradição, o festival panatenaico foi atribuído a *Erichthonios*, filho de Hefestos (Ariston., fr. 637). Nesse sentido, valendo-nos dos estudos de Shapiro e Cook (1995, 3-5), percebemos que a tirania dos Pisistrátidas, com a finalidade de legitimar o seu poder, formulou diversos mitos de fundação. Os autores sugerem a existência de um culto de *Poseidon-Erechtheus* vinculado à deusa Athená. Podemos observar o enredo mítico por intermédio de uma obra de Eurípides chamada *Erecthteus*, apresentada como parte dos concursos trágicos em Atenas. No enredo mítico apresentado, Poseidon mata Erechtheus por este ter matado seu filho Eumolpus. A peça se desenrola com a reconciliação entre Athená (interpretada como a Justiça) e Poseidon – seu lado oposto (personificação da Injustiça). Poseidon seria neutralizado por um culto *apotropaico* e, subordinado à deusa Athena, atuaria como um deus da civilidade, promotor do bem-estar da *pólis*.

Eurípedes pode ter criado o enredo mítico a partir de uma memória coletiva, formulada no próprio tempo da tirania. O culto desta tríade está associado à emergência do sacerdócio da família dos *Eteobútadas* e à formação do *Erechtheion*, no tempo de Sólon, como um espaço social promotor de justiça (GUIA, 2002, 27-28)[185].

Nas análises de Miriam V. Guia (2002, 29), Pisístrato, a partir da tradição homérica do nascimento de um rei estrangeiro para os atenienses, reestrutura a tradição escrita, baseada na formação de uma matriz mítica caracterizada pela *autoctonia*. O tirano muda o nome do rei fundador, de Erechtheus para Erecthonio. Na Odisséia, Erechtheus aparece como filho da terra (*Geia*), protegido de Athená e rei fundador dos atenienses. Na narrativa, manipulada pelo tirano, Erechtheus é deposto por outro protegido de Athená e passa a ser o neto da deusa na genealogia. Erictônio, que também nasceu da terra, é gerado por Hefesto. Esta reformulação da tradição deve ser relacionada, de acordo com Guia (2008, 1), com a integração das terras libertadas por Sólon no processo de desenvolvimento da propriedade camponesa e da reativação do trabalho artesanal.

---

[185] Para o culto de Erectheus e Athená, ver : PAPACHATZIS, 1989, 175-185.

A partir da tirania de Pisístrato, o *demós* composto por artesãos e comerciantes foi incorporado a *politeia*[186] (comunidade de cidadãos). Essa extensão da cidadania, acrescenta a autora (2008, 9) – se valendo das informações de Ian Morris –, caracteriza-se como uma transferência de valores de uma aristocracia (a propriedade, a ancestralidade, a nobreza e a conduta heróica na guerra) para o *demós*. Na tirania, aplica-se uma nova ideologia política que abrange um novo corpo cívico, não alinhado pelas duas divisões principais, a partir do nascimento (*eupatridae, géomores e demiurgo*[187]), e o grupo político censitário formulado por Sólon (*pentacosiomédimnes, zeugites e thetes*).

Miriam Valdez Guia (2008, 10) afirma que essa ideologia do *demós* e a inserção de uma nova oligarquia emergente permitiam a convivência dos festivais aristocratas tradicionais com os festivais promovidos pelo tirano, inserindo as atividades rituais das mulheres na comunidade políade. Segundo Guia, essa mudança de mentalidade social teria ocorrido em virtude da formação de uma identidade coletiva, cuja finalidade era atender à necessidade de toda a comunidade. A reestruturação do mito da *autoctonia* caracterizaria Pisístrato como um sábio, promotor do bem-estar social, em vez de um tirano despótico.

O mito da autoctonia, também utilizado pela democracia, estava em vigor desde o século VI. Seu início foi atribuído a Teseu[188]. O começo do festival se referia ao festival chamado de *Athenaia*, relatado no Catálogo das naus (Il., 550-551). Os atenienses acreditavam que o festival poderia ser antigo (Aelius Aristides, 13. I89). Em algum momento, o festival mudou seu nome de *Athenaia* para *Panathenaia* (Istros, FGrHist, 334, F 4), enfatizando a participação de todos os habitantes da Ática (Paus., 8.2.I). Em 566, o *gymnasion agon* (a competição gímnica) teria começado. Por cerca de

---

[186] Na zona de Melita, onde se encontrava a área de *Kolonos agoraios*, se localizava as propriedades dos Salaminios e Cérices, as famílias agraciadas pelas reformas de Sólon. Essa zona era conhecida por ter uma relação com a atividade artesanal antes do VI a. C (LAURENS, 1995, 161-83).

[187] Wade-Gery (1958, 88-90) sugere que este sistema foi posto em prática por Ion e ratificado por Teseu (Ath. Pol., 41. 2) No fragmento 2 de Plutarco da Vida de Teseu relaciona o sinoecismo ático a Teseu, distinguindo os eupátridas do resto da população e estabelecendo as funções sociais dos *geomoroi* (agricultores) e dos *demiourgoi* (cidadãos comuns). De acordo com Figueira (1980, 452) a ideia de Teseu como o iniciador da democracia pode ser atribuída a Aristóteles, na Athenaion Politeia. Em fr. 2 (Plutarco, Teseu, 25,2), Teseu faz com que eupátridas fossem os controladores do arcontado, atuassem com *didaskaloi* das leis e como *exegetai* da religião. Os *geomoroi* e *demiourgoi* foram iguais perante a lei por Teseu. Essa divisão teria sido feita pela "reputação" dos *eupátridas* , pela "utilidade" dos *geomoroi* e pela "quantidade" dos *demiourgoi*.

[188] Plut., Teseu., 24.3; Scholia Plato, Parmenides, I27A; cf. Paus., 8.2.I.

560, as primeiras ânforas panatenaicas foram atribuídas como prêmios em concurso. Pherekydes (FGrHist, 3, F 2) relata que a Panateneia foi instituída no arcontado de Hippokleides, datado de 566/5.

De acordo com Tucídides (*Guerra do Peloponeso*, 2. 4.), é durante o arcontado exercido pelo *genós* dos *Philaidai*, entre 566/5, que as Grandes Panateneias teriam sido fundadas[189]. Outro relato afirma que Pisístrato criou a *Megala Panatenaia* (as grandes Panateneias), presumivelmente o festival quadrienal (Aelius Aristides, 13. I89. 4-5). O templo de Athená seria construído em 560 e associado com a reorganização das grandes Panateneias. Posteriormente, Hiparco, filho de Pisístrato, promoveu um concurso rapsódico (Platão, Hiparco, 228B). A realização de festivais religiosos no governo Pisistrátida tinha como objetivo garantir a unificação, a consolidação e a defesa do território ateniense.

As Grandes Panateneias eram um festival sazonal, celebrado de quatro em quatro anos, em honra à deusa Athena. Tendo iniciado em 566, rivalizava com os jogos Olímpicos (FRAME, 2009, 465). As grandes Panateneias apresentavam diversos paralelismos com os jogos Olímpicos, tendo as disputas como uma das semelhanças. Nos jogos panatenaicos, eram praticadas competições atléticas e musicais (os *agones musikoi*). Essas competições distinguiam o festival como de caráter pan-helênico. Existiam, também, as Panateneias menores, a nível local e anual, e que, semelhante às Grandes Panateneias, tinham a procissão em honra à deusa Athena, protetora da *pólis*. O ritual da procissão panathenaica estava relacionado ao mito fundador da *polis* e à disputa entre Poseidon e Athená. A procissão e os frisos do *Parthénon* recriam o nascimento da deusa pela cabeça de Zeus, completamente armada, e a sua participação na *Gigantomaquia* (Hesíodo. *Teogonia*, vv. 886-900, 924-926; *Hino homérico de Athena*, vv. 4-6). A batalha contra os titãs ficaria imortalizada nas esculturas em relevo do *Pathénon* e, no friso oriental, o nascimento destes (NEILS, 1992, 14).

Se partirmos do princípio de que Pisístrato foi o mantenedor da paz e da justiça, também podemos supor que os diversos rituais teriam sido instaurados com tais finalidades. É possível afirmar que os jogos Panathenaicos se enquadram nessa perspectiva de celebração da restauração da ordem. Como parte dos jogos, encontramos os concursos musicais (com a cítara e com o *aulós*) e os concursos rapsódicos (NEILS,

[189] Na verdade, não existe uma tradição afirmando ser Pisístrato quem instituiu os festivais, tal ação pode ter sido realizada em 566, quando os *genói* de Pisístrato e de Hippocleides firmaram acordos políticos (Aelius Aristides,13. 189. 4-5.).

1992, 15). Evidenciamos a ação social de jovens bem-nascidas nos jogos através de sua participação na procissão e nos concursos corais, como oficiantes do culto do *peplós* sagrado, em honra à deusa Athená.

O festival teria como ápice a procissão panatenaica. As informações disponíveis sobre o festival foram narradas por Aristóteles, na *Constituição dos atenienses* (Ath. Pol. 60,1-3). A procissão culminava com o sacrifício de um boi e com a apresentação pública de um *peplós* gigante (manto), tecido para a deusa Athená, como oferenda ritual ofertada pelas mulheres de Atenas. A escultura em relevo do friso panatenaico mostra o momento em que o manto era entregue, por uma jovem, à sacerdotisa da deusa. O *peplós* seria representado no friso, em um momento ritual, dobrado. Na cena, a jovem escolhida como oficiante expressa, na qualidade de canéfora, a ação social das jovens atenienses entregue a uma das atividades rituais da procissão panatenaica. O bordado e as nervuras do tecido podem ser facilmente observados. Além do *peplós*, a deusa traja um *chiton*, sua indumentária por excelência, sobre a armadura de batalha, conforme o canto 5 da *Ilíada* (vv. 734-735)[190].

Fig. 17 - Oficiantes da procissão (arconte basileus e pais amphithales) dobrando o *peplós* confeccionado pelas *ergastinai*[191]
New Museum Acropolis – foto 2005
(HALAND, 2004, 162)

[190] NAGY, 2010, 1-35; NAGY, 1992, 62; BARBER, 1992, 114-115;

[191] Para ver um trabalho sobre a procissão Panatenaica e o feminino, ver: LESSA, 2001.

A procissão panatenaica ocorria no vigésimo oitavo dia do mês *Hekatombaion*. O nome desse mês significa "a temporada de sacrificar cem bois", sendo o primeiro mês do ano ateniense. A confecção desse manto começa no trigésimo dia do mês *Pyanopsion*, que era o dia de um festival chamado de *Khalkeia*, conforme a Enciclopédia Suda. Podemos determinar um período de nove meses, que separa esse dia oficial de início até o dia da conclusão do manto. Esse era reconhecido como o dia do nascimento de Athená. Os nove meses de confecção combinavam, simbolicamente, com o período de gestação que antecedia o nascimento da deusa (MIKALSON, 1975, 34-78).

De acordo com Gregory Nagy (1992, 14), a temática da tecelagem do *peplós* poderia estar interligada aos eventos da *Gigantomaquia*, ou relacionada à figura de Pandora, tendo em vista que Athená *Parthenos* era a protetora das jovens nubentes e das habilidades manuais. Na visão de Pausanias (1.24.7), a estátua de Athená Parthenos era a gênese de Pandora. A primeira mulher, na versão ateniense do mito, era representada usando um *peplós*. Argumenta-se que o enredo do mito de Pandora poderia estar representado como um friso na base da estátua de Athená *Parthenos*, e que o mesmo teria sido reconstruído, principalmente, com as imagens nos vasos que narram este mito. Nessas narrativas, Pandora está representada com um manto e com uma guirlanda de flores, que teriam sido presentes da deusa Athená (Hesíodo *Teogonia*, vv. 576-580 e *Trabalhos e os Dias*, vv. 74-75[192]). Neste sentido, Pandora e Athená Parthenos, estabeleciam, de forma comparada, um imaginário social ou um modelo de conduta para as jovens nubentes que participavam do ritual panathenaico em Atenas.

O *peplós* estabelece a formulação ritual de um outro epíteto da deusa, o de *Erganē* e de patrona das artes e dos ofícios. A tecelagem configura-se como um dos aspectos rituais e performáticos estabelecido pelo festival ateniense. A tecelagem do manto de Athená e a ligação desta com a figura de Pandora estão associadas com a *Khalkeia*. A festividade deriva da palavra *khalkos*, que significa "bronze", e está associada à participação dos deuses olímpicos na confecção do presente de Zeus aos homens, a primeira mulher. Esse festival celebra o *sinergismo* das divindades Athená e Hefesto como modelos para o trabalho dos artesãos. Como parceira sinérgica de

[192] Concordando com esta análise, ver: BERCZELLY, 1992, 54-67.

Hefesto, Athená é adorada como *Erganē*, ou seja, como a divindade que preside o trabalho (*ergón*) das atividades manuais. Assim, o festival panathenaico teria inicio com a confecção do *peplós* e seria completado com o festival da *Khalkeia*, quando a vestimenta sagrada é conduzida pelas *Ergastinai* (NAGY, 1972, 34; PARKE, 1977, 92-93)[193].

Dessa maneira, além de valorizar a visibilidade do trabalho das mulheres, a atuação feminina no culto de Athená simbolizava uma relação de poder importante para a tirania dos Pisistratidas. Essa ação social conjunta revela um sistema de desempenho de tarefas sociais entre mulheres e homens, tendo como modelo comparativo o trabalho das tecelãs e dos ferreiros/bronceiros, que fabricavam os utensílios utilizados no espaço sagrado durante o festival e serviam para garantir os interesses econômicos da *pólis*[194].

Em termos de ritual ateniense, as mulheres fabricaram um novo manto para Athená ano após ano. Durante os dias das Panatenéias, os artistas profissionais chamados *rhapsōidoi* (rapsodos) realizavam os *agones musikoi*. P. Connolly e H. Dodge (1998, 87) argumentam que Hiparco introduziu os jogos rapsódicos e as disputas musicais com a recitação, ou que teria recriado novos modelos narrativos tendo como base a obra homérica. Durante o festival panatenaico, os rapsodos realizavam os concursos agônicos e desenvolviam canções sobre o passado mítico da deusa. Em uma perspectiva comparada, as atividades sociais de tecelãs e de rapsodos atuavam em conjunto. A canção se unia ao festival como a trama se unia ao tecido. Assim, as jovens bem-nascidas eram educadas em uma cultura musical, com o aprendizado da cítara e com a memorização de um passado ancestral. Esta ação social e performática ajudaria a compor os enredos cantados para a confecção das temáticas bordadas nos frisos do *peplós* (SCHMITT, 1967, 300-01).

As *ergastinai* – ao recontarem o mito pela trama do bordado – e os rapsodos – ao participarem com o processo de performance – proporcionaram novos versos ao mito, reconstruindo conhecimentos discursivos e práticas do passado. Essa ação social deve ser reconhecida como uma inovação, como uma escolha para reiterar o que era

---

[193] A tecelagem do *peplós*, durante as pequenas panateneias, era realizada pelos tecelões profissionais do sexo masculino (chamados *poikiltai*, por Plut. *Péricles*, 12, 6).

[194] Dentro da proposta conceitual e teórica da Arqueologia de Gênero (Conkey-Spector, 1984, 7), a relação das *ergastinai* com os artesãos, a divisão do trabalho no mundo antigo, onde os ambos os gêneros atuavam em atividades sociais análogas e com o mesmo nível de importância social, desvincula o sexo e relativiza os sistemas culturais.

feito no passado. Dessa maneira, a atuação das jovens, seja na confecção do manto, seja como participantes dos coros musicais, fora do *oikós*, como *ergastinai* de Athená, estava relacionada a um conjunto de normas disseminadas que gerariam uma repetição e uma ação social feminina na recriação de uma prática do passado, criando um significado de mundo, transformando-o e negociado com ele. Nesse sentido, o mito de Athená, desenvolvido por suas seguidoras no desenho ritual do *peplós*, formulava uma realidade institucional, difundida pelo ritual. As jovens atuavam em espaço público, em um modelo social próximo ao da sociedade homérica, onde as esposas dos reis *basileus* eram dotadas de maior liberdade social. Essa atitude resgatava um modo particular de vida (*habrosyne*), baseado no luxo e na ostentação pessoal dos antigos basileus. O papel das mulheres em contextos sociais de hospitalidade, como mantenedoras dos laços de coesão social por intermédio do casamento, era valorizado. A reformulação das Panateneias pela tirania dos Pisistratidas, a partir do mito de Athená (como *polias* e *ergané*) e dos festivais agônicos, possibilitou o estabelecimento de um modelo de vida ligado às práticas comerciais e à propaganda política dos tiranos para diferentes grupos sociais dentro do contexto *políade* (HALAND, 2004, 156)[195].

As Panateneias podem ser entendidas como uma festividade de integração do corpo cívico, incluindo as mulheres, as crianças e os estrangeiros convidados para participarem dos jogos (JONES, 1997, 123; NEILS-TRACY, 2008, 12). Nos jogos ou competições panatenaicas (a modalidade musical, dançante, ginástica e atlética), os grupos atléticos participavam, sobretudo, das atividades equestres (NEILS-TRACY, 2008, 29; MARTINS, 2010, 11). Os jogos agônicos atuavam como uma memória coletiva de um herói ou de um deus, como um ritual de celebração. A festa em homenagem à deusa Athená pode ser entendido como um monumento público em honra aos vencedores nos jogos. Os vasos de premiação destinados aos vencedores ou eram ofertados, pelos atletas, às suas divindades protetoras, ou se tornavam objeto de

---

[195] Outros festivais tais como o Pítico e o da Panionia, rivalizavam com as grandes Panateneias e demonstravam a habilidade dos músicos. O Panionion, por exemplo, era um espaço de encontro sagrado para uma federação de doze cidades jônicas da Ásia Menor, conhecido por *Dodecapólis*. No festival do *Panionia*, a arte dos rapsodos e dos músicos era fortemente priorizada. Douglas Frame (2009, 11) demonstrou que o festival era um cenário histórico para a tradição rapsódica dos poemas homéricos. Os poemas eram divididos em unidades de desempenho e representadas por cada uma das doze cidades jônicas. Hiparco parece ter trazido e reproduzido esse esquema de transmissão rapsódica para os jogos panathenaicos, em Atenas. Essa prática de desempenho rapsódico originou a versão escrita dos livros homéricos, celebrada em 522. As apresentações dessas epopeias foram ligadas ao ritual da confecção do *peplós* de Athena, no festival das Panateneias (WEST, 1999, 382).

comércio, ou, ainda, mobiliário funerário, como indicam as escavações em Atenas, Etrúria e norte da África (BENTZ, 2003, 111; SILVA, 2012, 2).

Deusa Athena executando uma performance musical perante uma pira, durante os jogos panatenaicos[196].

FIG. 18 - Artefato: Ânfora; Estilo: Figuras vermelhas; Pintor: Nikoxenos[197]; Datação: 500-450 a.C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas.
Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz F 2161
POWER, 2004, plate 11

[196] De acordo com Thimoty Power (2004) a deusa Athena assumia durante os jogos os epitetos de Apolo. A fusão dos atributos das duas deidades sob o signo da kitharôidia e o festival Panatenaico foram demonstrados até o período clássico. A ânfora panatenaica de figuras vermelhas do pintor Nikoxenos de 500 mostra Athena Promachos, na sua forma guerreira, caminhando e assumindo o lugar habitual de Apolo, passando vigorosamente uma palheta através das cordas da cítara que ela segura. No reverso um citaredo efebo vestindo uma túnica longa, de mangas bufantes golpeando as cordas de seu instrumento em um gesto quase idêntico ao praticado pela deusa. Power caracteriza que o citaredo deveria tocar como Apolo e realizar uma marcha dançante como Athena. Power aponta que Athena citarodica pode ser vista como uma resposta democrática pós-tirania às imagens de Heracles kitharôidos identificadas como propaganda Peisistratida, em que Athena assume um papel de espectadora ou julgadora do herói. Embora uma escultora de Apolo idealizada pelo artesão Euphranor, confeccionada a mando de Licurgo, durante sua magistratura em 330, quando edificou um templo a Apolo, com o propósito de reativar a cultura cívica por intermédio dos jogos citarodicos, faça a imagem do pintor Nikoxenos de Athena tocando citara comunicar uma mensagem similar. Apesar do estilo ático de *peplos* ter sido imposição para o período pós tirania, os traços jônico-délico de Apollo Patroos na escultura, que remonta ao período arcaico, deve ter permanecido. Este estilo surge e seu contexto histórico, que a indumentária, o corte de cabelo, e citara tinham a intenção de recordar um traje tradicional jônico, e os concursos musicais realizadas na ilha de Delos.

[197] De acordo com Sarah Price (1990, 143), seguindo as indicações de Boardman (1986, fig. 12) descreve o pintor Nikoxenos como um artesão que retratou cenas de danças e espetaculos (jogos). Também se especializou em retratar simposiastas em trajes anacreônticos.

A representação da competição musical nos jogos panatenaicos era representada entre colunas jônias. Os citaredos vencedores estariam no mesmo modelo do discurso visual da deusa Athená (LIMC III verbete Athena 585; SILVA, 2012, 67). As representações dos vasos do festival destacam o aspecto competitivo (*agón*), tendo como representações frequentes as figuras de Héracles, a gigantomaquia, os guerreiros e os musicistas. As representações de musicistas em colunas dóricas deixam transparecer, conforme a ânfora de Nikoxenos e a *oinochoe* de Goluchow, no contexto panatenaico, que a apresentação musical e ritual acontecia no templo. Outros indícios de que as apresentações aconteciam em recintos específicos são as oferendas votivas colocadas em colunas da acrópole em honra a deusa Athená.

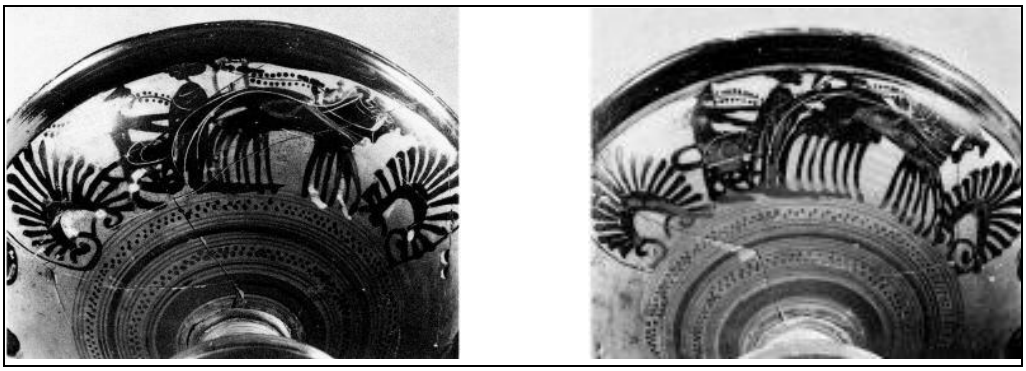
Dessa forma, de 530 ao final do V a. C., observamos a fixação de um programa que emergiu com os tiranos e que se estendeu para o período democrático (NEILS, 1992, 13-28). A programação incluía atividades gímnicas e hípicas, além de provas musicais. Essas competições eram chamadas de Atenéias, sendo um festival menor, interpolado com as Grandes Panateneias (NEILS, 2007, 41). Nagy (1972, 146) observa que a realização do festival atestaria a consolidação da poesia escrita no concurso de recitação dos jogos. Os tiranos teriam reestruturado os concursos com a introdução de provas musicais. De acordo com um grupo de pesquisadores[198], os concursos musicais foram representados em ânforas pseudopanatenaicas. As competições musicais e gímnicas eram abertas aos estrangeiros, enquanto que as competições equestres estavam reservadas às fatrias atenienses. Essas provas eram chamadas de "*money games*", pois ofertavam premiações em dracmas (IG II2 2311). Aristóteles (Ath. Pol. 60., 1-2) e uma inscrição grega (IG II 814) denomina o competidor de "*athlon mousikes*", sendo que as competições musicais antecediam as atléticas.

A tirania dos Pisistrátidas promoveu a ampliação da *politeia* e do *demós* ático. De acordo com Guia (2002, 30) e Parker (1996, 181), a integração citadina era promovida por determinadas famílias aristocráticas. Os ginásios e os templos, como o *theseium*, eram comandados pelo *genós* dos *Bouzugai*, que controlavam o culto de Héracles. Para Hagg (1998, 49) e Davies (1971, 475), o *genós* do *Gephyraei* conseguira se reintegrar à *politeia* ateniense ao se associar com os *Bouzugai* na formação de futuros jovens hoplitas (*xenoi*), por intermédio dos ginásios.

---

[198] SHAPIRO, 1992, 64-66; SHEAR, 2001, 521; HAMILTON, 2004; BENTZ, 2003, 112. Davidson (1958, 23) afirma que as Ateneias poderiam ou não fazer parte dos jogos panatenaicos.

Na abordagem aristotélica (Ath. pol. 13. 5), os seguidores de Pisístrato eram considerados impuros, sem ascendência (*me katharoi*). Temos por hipótese que os pisistrátidas reconstruíram a identidade ateniense por intermédio da integração de uma nova oligarquia emergente. Podemos observar essa integração por meio das festas, dos rituais e dos cultos aos heróis e aos mortos. Tzahou-Alexandri (1991, 191-214) considera que a estruturação social estava ligada à família dos *Philaidae*, bem como aos Pisistrátidas. Essa associação levou ao desenvolvimento de três ginásios pelos tiranos[199]. O autor também associa a produção de vasos cerâmicos com a figuração de hoplitas montados em cavalos a partir de 575. Guia (2002, 29) sugere que as construções de ginásios e templos, como o theseion, tenham sido promovidas por genoi unidos em torno do culto de Heracles (*Mesogeioi, Bouzugai e Eteobutadas*) seriam famílias promotoras de uma relação urbana, pelo viés religioso, criando e promovendo lugares integratórios para jovens e estrangeiros (*xenoi*).



Atletas correndo em quadrigas, acompanhados de musicistas tocando cítaras

FIG. 19 (Prancha 7) - Artefato: Kylix; Estilo: Figuras negras; Pintor: Haimon Group (Grupo de Hemon); Datação: 480-470 a. C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Cápua.
Frankfurt, Museum fur Vor- und Fruhgeschichte: B311

[199] Estes ginásios poderiam estar localizados na região do Vale do Ilisso, proximo a Academia ou ao altar de Erós, associados aos rituais das panateneias. A reestruturação dos jogos poderiam evidenciar a associação dos Pisistratidas com o genos Philaidas. Outro espaço atlético poderia estar relacionado a zona de kolonos hippios, ligada ao demos dos laciadas, conforme as indicações de Aristoteles - Ath. Pol. 27, 3 (TZAHOU-ALEXANDRI, 1991, 191).

Nas faces do segundo vaso do pintor de Haimon temos duas jovens musicistas acompanhando dois jovens atletas[200] em uma disputa de quadriga. As moças trajam *sakkói* nos cabelos e um *chiton* longo com um manto no corpo. A temática da corrida de quadriga pode ser relacionada à apoteose de Aquiles como campeão. Esse tipo de tema era recorrente em taças de figuras negras e estava ligado aos jogos panatenaicos. O *agon* no atletismo incluía eventos equestres e prêmios como ânforas Panatenaicas contendo óleo de oliva (MARTIN, 2000, 422). Neste aspecto, os oleiros-pintores, em uma abordagem comparada, estabeleceram uma relação entre o acompanhamento musical e o desenvolvimento dos jogos em contextos comemorativos dos simpósios. As cenas caracterizam os jovens como vencedores e a música citaródica como seu acompanhamento por excelência.

Outro vaso grego que identifica a relação dos jogos atléticos com a música é uma *oinochoe* de class de Athens, fabricado em Atenas e datado de 500, cuja procedência se encontra em Cápua, na Magna Grécia. Podemos caracterizar esse artefato como o prêmio de um jovem ganhador das Panatenaicas, que levou para o além-túmulo sua glória de atleta. Diversos artefatos cerâmicos gregos foram encontrados na Magna Grécia entre a forma política da tirania dos Pisistrátidas e o segundo quartel do V século[201]. Nesse período, a propaganda Pisistrátida estava vinculada ao culto dos heróis, como Teseu e Hércules. Os participantes dos jogos, ao retornarem com o prêmio, tornavam-se verdadeiros heróis em suas localidades. Como já tivemos oportunidade de mencionar, a imagem de Hércules ascendendo ao monte

---

[200] A Arqueologia, além da preocupação metodológica, no que concerne a entender a particularidade dos registros arqueológicos, evitando o caráter positivista ou generalizante, busca dialogar com outras disciplinas (a história das mentalidades, a filologia, a sociologia, a psicologia entre outras). Paralelamente, devemos investigar o *gênero* na antiguidade, procurando os segmentos considerados invisíveis, segundo categoria de idade, relação entre homens e mulheres, características dos processos de produção (manufatureira ou intelectual), a participação feminina em diferentes esferas sociais, entre outros aspectos, como uma parte necessária para o desenvolvimento da teoria das *relações sociais*. O objetivo é reconstruir as sociedades do passado, a construção do gênero no seu sentido mais amplo e não periférico (SORENSEN, 2000, 34).

[201] De acordo com Diehl (1963, 132) a ceramica atica presente nas necropoles da Magna Grecia, por exemplo, na região de Vulci, teria haver com a desdecencia dos Pisistratidas com um ancestral antigo Melanthus, antigo rei ateniense, que introduziu o culto de Dioniso na região de Eleuthereus. Os habitantes da Magna Grecia, por volta do VI a. C., se apropriaram de práticas rituais atenienses como a transladação de culto do deus Dioniso de Eleuthereus para Atenas, simbolizada na procissão do carro navio, como um ritual de passagem para o mundo dos mortos. Outra explicação para a presença de vasos áticos fora de Atenas, nos será fornecida por Torelli (2002, 101) que argumenta que eram artigos fornecidos como presente de casamento para as mulheres aristocratas, como parte de seu enxoval nupcial.

Olimpo, sendo introduzido por Athená, tendo a presença de divindades musicais e festivas, incluindo Dionísio, também foi introduzida pelos Pisistrátidas.

Atleta correndo em charrete acompanhando de musicista tocando cítara

FIG. 20 (Prancha 6) - Artefato: *oinochoe*; Estilo: Figuras negras; Pintor: Class of Athens[202]; Datação: 500-490 a. C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Cápua.
Atenas, Museu da Ágora, P33109

Tendo em vista a funções sociais das kylikes e lécitos, muitas imagens de atletas foram encontradas como forma de oferenda, em santuários, e como objetos de uso funerário, em mercados. A partir do lécitos do pintor de Haimon, podemos observar que a representação do jovem atleta vencedor, participando de um simpósio em sua homenagem, se anui a um contexto fúnebre. A função social desse artefato é a de uma oferta oferecida ao defunto pelos seus parentes. Ele alude à cultura visual propagandeada pelos Pisistrátidas, que prescrevia valores normativos como o atletismo e os ideais de masculinidade e de beleza arquetípica dos atletas. Essa imagem divulgada corresponderia a um modelo social inquestionável.

3.2. Nas Grandes Dionisiacas

As invenções da tragédia e do teatro[203] estavam vinculadas aos rituais dionisíacos e ao culto dos mortos, conforme a hipótese criada por Gerald Else (1965). Pela abordagem de

[202] O pintor da "classe de Atenas" será um pintor especializado em lécitos e seu trabalho se rivalizará com o pintor de Beldram e o grupo de Haimon (HALPELS, 1936. 170-367).

Nellhaus (1989, 53), anos mais tarde, a criação foi atribuída a dois poetas Thespis e a Esquilo. A emergência da tragédia indica algum tipo de mudança social, como resultado do processo da emergência das tiranias (e mais tarde, das democracias) ou do processo de transição da cultura oral para cultura escrita[204]. Em Atenas, o tirano encaminhou os concursos trágicos para que se adequassem aos seus objetivos políticos, e posteriormente, os novos gêneros serviram aos propósitos do imperialismo ateniense também. Sendo a tragédia encenada em um espaço público, o espetáculo assumiu funções de explicar e de exemplificar a conduta cívica.

A tragédia[205], pode ser entendida, como um reflexo da economia e da urbanização adotados pelos tiranos. Acredita-se que promoviam os concursos trágicos sem usar os recursos da *pólis* (Tuc. Guerra do Peloponeso, 6. 56. 1-3; Arist. Ath. Pol. 18). Essa hipótese será formulada porque o tirano estabeleceu o imposto em virtude do nível de riqueza alcançado pelo desenvolvimento comercial, pela exploração de minérios e pelo controle de colônias no mar Egeu, como no caso de Raichelus (HAMMOND, 1986, 180-182). Austin e Vidal Naquet (1997, 122-24) descrevem que, depois da tirania, os impostos sobre o comércio continuaram no período democrático.

Os recursos que pagavam os coros trágicos tornaram-se um dos principais serviços (*Leitourgiai*, "liturgias"), que as aristocracias de Atenas ou uma elite estrangeira domiciliada,

---

[203] A partir de estudos arqueológicos, realizados por Jean-Marc Moretti (2002, 284-286), os restos de um teatro foram encontrados, a baixo do templo de Dioníso, com uma orquestra. A estrutura foi restaurada como trapezoidal/retangular, e a *koilon* na forma da letra Π, como em outras estruturas de teatros encontradas pela Àtica (Thorikos, Ikarion, Euonymon) e ao noroeste do Peloponeso (Argos, Corinto, Isthmia). Os assentos de pedra retilíneos mostram que deveria haver três bancos de assentos de pedra, combinados com bancos de madeira (*ikria*), como indicado por Eurípides (MORETTI, 2002, 286-287; LECH, 2009). As escavações realizadas, pela a Escola Americana de Estudos Clássicos, em Atenas (ACSA), com base nos documentos textuais antigos, explicitam, em dizer, que os concursos dionisíacos tiveram lugar na Agora, antes de ir para o teatro. Por ocasião da dificuldade de se conseguir madeira se optou pela construção de assentos em pedra. Moretti (2000, 378-380) considera, ser provável, que a área da encosta sul da Acrópole era consagrado para Dionísio, desde a segunda metade do século VI, como revela os exames estratigráficos do relevo. Scott Scullion (2002b, 125) supõe que as apresentações dramáticas estavam conectadas com Dioniso no espaço do santuário, sendo o local mais apropriado para a construção de uma estrutura teatral.

[204] O primeiro aspecto abordaria a emergência de estrutura política, enquanto o segundo, caracteriza a necessidade de uma estrutura econômica que prescindia da cultura escrita. Antes do sexto século, a *Hélade* era uma sociedade agrícola. Durante o século VI, os problemas econômicos e sociais desestabilizaram o domínio aristocrático, tendo como resultado a instalação dos tiranos. Os legisladores acabaram por ser deposto e substituído por oligarquias ou ocasionalmente, como em Atenas, por regimes democráticos (NELLHAUS: 1989, 54).

[205] O espaço mais antigo do "teatro" no *demós* da Atica está localizado em *Thorikos* (ca. de 550), indicando que o público se reuniram para assistir a algum tipo de desempenho artístico (PICKARD-CAMBRIDGE, 1968, 52-3).

deveriam promover em prol do bem estar social. Finley (1985: 150-52), Austin e Vidal-Naquet (1977, 100-121) e Else (1965, 56) destacam que os aristocratas, neste momento, poderiam ostentar sua riqueza e ancestralidade. Os autores destacam que durante a "liturgia", possivelmente, os recursos empregados na promoção do evento equipariam um navio de guerra. Pickard-Cambridge (1968, 266-68) salientam que as entradas, para os festivais trágicos, tinham um preço elevado e que os coregos eram dotados de um "fundo" para subsidiar os mais necessitados (supostamente, mesmo os ricos ocasionalmente usavam os recursos). O uso do fundo foi utilizado Péricles, entre 450 e 425, sugerindo a importância do teatro como uma instituição igualitária. Os pesquisadores descrevem que o pagamento desse tributo foi requerido para os espetáculos teatrais no início das Grandes Dionísiacas[206].

Os Pisistratidas foram os responsáveis por reformular os contextos e as competições dramáticas[207] (SIMON, 1983, 101). Os festivais, em honra a Dioniso, eram intercalados por uma série de procissões e espetáculos. Os habitantes de Atenas eram convidados a fazer parte do *komós* experimentando a embriaguez. Podemos observar a atuação do *komós*, a partir do aluguel de espaços de convivência masculina (*andrón*) pelos tiranos para a promoção de banquetes (GONI, 2015, 145)[208].

As festas atenienses foram traduzidas em espetáculos mais extravagantes e visuais, como os festivais anacreônticos, por exemplo. A tirania salientou, com mais destaque e exposição, a celebração lúdica como parte da celebração de Dionísio[209] para atender as necessidades de uma oligarquia emergente. Procurando celebrar um festival não somente ligado a esfera erótica do simpósio, como era freqüentemente associado como uma das *ações sociais* das antigas aristocracias.

Alguns autores, como Boardman (1984), Mackay (2010: 381-84) e Shapiro (1989, 85), descrevem que o patrocínio da arquitetura e da arte colocou os Pisistratidas, como os

---

[206] AUSTIN E VIDAL-NAQUET, 1977, 125-28; PICKARD-CABRIMDGE, 1968, 58-59.

[207] Ver os estudos DE F.E. CAPPS, 1943, 10; WINKLER, 1990, 49-50; BURNETT, 2003, 180.

[208] As Antestérias incentivavam o ato de beber e homenageava Dionísio, através de coros, de procissões precedidas de zombarias e da apresentação da comédia. Burkert (1983: 240-41) comenta que as performances nas Antestérias eram sempre ofuscadas pelo festival das Grandes Dionisiacas e pelos jogos panatenaicos (CANDIDO: 2011A e 2011B; CERQUEIRA: 2011, 151-171; CHEVITARESE-PENA: 2001, 9-24, HAMILTON: 1992;. HOORN: 1951).

[209] Dioniso, como temática nos vasos, se tornou muito mais popular no meio do sexto século (MACKAY, 2010, 234; SHAPIRO, 1989, 86). Como Boardman argumentou Pisístrato ao resgatar os festivais, como plataforma política, buscava contar com a presença popular em Atenas. Os oleiros-pintores parecem que corresponderam a essa tendência, ao demonstrar tanto a vida rural como a citadina em vasos cerâmicos (mesmo que parcialmente).

responsáveis pelo estabelecimento de muitos cultos em Atenas. A inovação de Pisístrato, provavelmente, serviu as suas necessidades políticas, tanto a nível local quanto aos interesses externos, e favoreceu, sobretudo, a oligarquia comercial emergente. O tirano proporcionou, a partir do mecenariato de artistas, um diferencial único, a partir da ostentação dos "talentos de Atenas".

Como resultado, Pisístrato adquire uma popularidade estável[210]. No entanto, Shapiro (1989) adverte que essas conclusões podem ser meramente especulativas. Os atenienses teriam aprovado, o governo dos Pisistrátidas, durante grande parte da segunda metade do século VI, dando credibilidade à idéia de que as ações teriam sido aceitas. A materialização disso seria o consumo e a apreciação pela elite das pinturas nos vasos cerâmicos, os compradores não se sentiriam ofendido por cenas, que refletem as atividades de uma "idade de ouro", desenvolvidas pelo tirano, tendo em vista que não prejudicavam os interesses econômicos de uma parcela da aristocracia tradicional.

Por outra abordagem, Pisístrato, como o tirano de Atenas, ganhou apoio político, promovendo os interesses de comerciantes e de artesãos. Este grupo social emergente precisava da divulgação da escrita, bem como da formulação discursiva para gerenciarem seus negócios. Para Havelock (1990, 261-62) quando os atenienses se afastaram da agricultura, eles também se afastar em parte da cultura oral. Então, desta forma, o teatro emergiu como uma inovação cultural, a partir da transição da oralidade para a cultura letrada, promovida pelos tiranos. Na perspectiva de diversos especialistas[211], essa transição, de uma forma cultural para outra, culmina com a formação da *pólis* sob o domínio dos *eupatridas*. Entretanto, releva ao mesmo tempo, o enfraquecimento de seu poder de decisão, pois, a economia caminha para um processo que combinaram a produção agrícola vinculada com um centro urbano comercial centralizador.

Durante os séculos VII e VI, as maiorias das póleis estavam atravessando conflitos sociais, decorrentes das demandas de redistribuição de terras por causa de uma superpopulação. Entretanto, o aumento do grupo de comerciantes e dos fabricantes de artefatos cerâmicos enriquecidos, também parece ter perturbado a base tradicional agrária do poder. Os tiranos derrubaram as velhas aristocracias, para realizar as demandas dos grupos de poucos recursos, com o propósito de garantir a estabilidade política[212].

---

[210] LAVELLE, 2005, 157; BLOK, 2000, 31; SHAPIRO, 1989, 3.

[211] AUSTIN E VIDAL-NAQUET, 1977, 50; FINLEY, 1985, 123; HAMMOND, 1986, 97-98.

[212] Tuc. *Guerra do Peloponeso*., 43; AUSTIN E VIDAL-NAQUET, 1977, 53- 70; HAMMOND, 1986, 145-46; LINTOTT, 1982, 34-37,43 e JAEGER, 1945, 224-26.

Embora, não realizando grandes mudanças nas instituições políticas, Pisístrato (assim como Sólon) auxiliou os interesses de artesãos e de comerciantes, aumentando sua participação tanto econômica quanto política. O tirano atraiu artistas e poetas jônicos, após a primeira invasão persa a Ásia Menor, que o ajudaram a divulgar suas ações e utilizando-os em sua política, quando revitalizou a religião e promoveu os festivais políades. Isto significa que a tirania dos Pisistratidas ancorou seu poder no controle das instituições e na obtenção de um apoio popular. Em 534, Pisístrato introduz um novo concurso, em um evento cívico. O tirano "reinventa" ou reorganiza a tragédia e os espetáculos musicais, por intermédio do festival das Grandes Dionisíacas ou *Dionisíacas urbanas*[213]. As Dionisias Rurais, de acordo com Pickard-Cambridge (1968, 59), foram baseadas na *política do desempenho*[214], a partir de meados do século VI, abalizado por disputas agônicas entre os grupos aristocráticos. Ao mesmo tempo, ao invocado um deus Dionísio popular, como patrono, divulgou rituais que envolviam diferentes grupos sociais, rivalizando-se os rituais aristocráticos de caráter privado.

O teatro foi patrocinado, ao lado de uma multiplicidade de outros projetos (templos, estradas, fontes, aquedutos) com o objetivo de conquistar e manter o apoio popular (do *demós*), como um aspecto crucial para manter afastados os aristocratas atenienses rivais no jogo da supremacia e do controle político (OBER, 1990, 354). No governo democrático emergente, sob a magistratura de Clístenes, foram adicionados os concursos ditirâmbicos, por volta de 509, e, mais tarde, a comédia, em 486 (PARKE, 1977, 129-135; PICKARD-CAMBRIDGE, 1968, 72-78).

Martin (1995, 24-25), aceita as datas tradicionais, para a fundação do concurso dramático, acreditando que a tragédia surgiu como uma iniciativa dos Alcmeonidas, dentro do arcontado dos Pisistratidas[215]. Em estudos sobre o politeísmo, Hirata (1995, 398) analisa os festivais cívicos e religiosos coletivos como um meio de comunicação que diminui a distância entre o governante e seus apoiantes. Sourvinou-Inwood (1994 e 2003) argumenta que as Grandes Dionisíacas era um festival de *xenismos*, da introdução de um deus estrangeiro e do próprio estrangeiro dentro da pólis. A autora discorda da afirmação do culto dionisíaco como reflexo da anexação da região de *Eleutherai*[216].

---

[213] Arist., *Ath. Pol.* 56-59; HAMMOND, 1986, 150-183; LINTOTT, 1982, 48-50.

[214] Pickard-Cambridge (1968, 44) descreve a pratica do *komós* estando relacionada com as Grandes Dionisíacas urbanas, mas não as Dionisíacas rurais.

[215] Curiosamente a teoria de Connor foi completamente ignorada pelos trabalhos de Angiollilo (1997) e Zatta (2010).

[216] Ver também Versnel (1995, 377-378), Noel (1997, 71) e Kolb (1999). Contra o conceito de Dionísio Eleuthereus como um "libertador", ver Raaflaub (2000, 255-260). Anderson (2003: 182-183) não aceita o conceito de Dionísio como libertador, mas ao invés, acredita que o festival teve origem no fato

A presença na estrutura de um dorso no templo em Atenas, por outro lado, pode ser uma evidência relevante para considerar como consagrado a Dionísio Eleuthereus. A peça poderia estar vinculada a narrativa mítica do duelo entre rei beocio Melanthios e herói ateniense Xanthos. Por ocasião da disputa, Dionysos Melanaigis realizou uma aparição ajudando o campeão ateniense a superar sua oponente. O relato estaria relacionado ao fato histórico da conquista da região de Eleutherios. A região era uma fronteira com a Beócia, a vitória garantiu o controle da região de Eleusis e das regiões montanhosas do Noroeste da Ática aos atenienses durante a tirania (WINKLER, 1990, 23-37).

As Grandes Dionisíacas, sob a autoridade de Pisístrato, cria um espaço social controlado e manipulado com o intuito de promover a coesão social. Diferentemente, da maioria dos outros festivais, as Grandes Dionisíacas foram abertos aos estrangeiros. Muitos visitantes eram prováveis convidados para participar dos jogos, contribuindo para a construção de uma reputação regional da sociedade políade sob o comando dos tiranos (PARKE: 1977, 128-156; HAMMOND: 1986, 182; ELSE: 1965, 48-50). Mesmo, depois da morte de Pisístrato e da deposição de Hípias, os concursos trágicos permaneceram populares e as competições de desempenho artístico e musical prosseguiram.

A importância das competições musicais com a utilização de cítaras, em jogos agônicos, pode ser observada em um vaso cerâmico de 550 a 510 a. C., do pintor Amasis, cujo motivo principal eram os jogos atléticos praticado nas Grandes Dionisiacas.

No vaso do pintor Amasis, um *stamnos* (550-500) para servir vinho, observa-se uma jovem que pode ser caracterizada por sua ação social[217] e performance[218] como uma seguidora do deus Dioniso, tendo em vista que o vaso pode ter sido entregue a um jovem vencedor da corrida atlética, provavelmente durante os jogos dionisiacos. A jovem, de cabelos longos e adornados com fitas, se apresenta de colar ao pescoço e com braceletes nos braços. Ela veste um *chiton* longo, amarrado na cintura por uma faixa e adornado com motivos circulares. A oficiante

---

memorável da anexação de *Eleutherai*. Nas abordagens de Shapiro (1995, 19), Osborne (1996, 308-311), Parker (1996, 92), Cartledge (1997, 23-24), Paleothodoros (1999) e Spineto (2005, 212), essa hipótese apresenta-se inconclusiva.

[217] O conceito *ação social*, de acordo Conkey e Gero (1997, 420), pode tanto ser definido como uma teoria da ação quanto como uma forma de prática social, ou seja, uma investigação da materialidade da reprodução social antiga. Observar essa ação significaria uma prática do passado, indo mais além de como os grupos sociais criam os seus significados de mundo, como o negociam e como o transformam. Este deve ser observado como um conhecimento discursivo e uma prática do passado. A ação não deve ser reconhecida somente como uma inovação, mas como uma escolha, consciente ou não, para reiterar o que era feito no passado.

[218] *Performance* significa a forma como os indivíduos apresentam-se em suas ações e suas expressões corporais. A interação entre o corpo, a vestimenta e a sexualidade cria um fluxo relacional. (CONKEY E SPECTOR, 1997, 421).

entrega ao jovem vencedor da corrida um instrumento musical e um ramo de folhas de hera. O *barbitos*, como um instrumento aristocrático, faria parte do instrumental educativo do jovem que, além de praticar esportes, precisava saber dançar e tocar nos festivais.

Uma oficiante feminina entregando uma cítara como prêmio a um jovem atleta

FIG. 21 (Prancha 3) - Artefato: Stamnos mastoid; Estilo: Figuras negras; Pintor: Amasis[219]; Datação: 530 a.C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Etrúria, Vulci.
Paris, Musee du Louvre: MNB1686

A cena evidencia a permanência de práticas aristocráticas das competições atléticas nas Grandes Dionisíacas entre a tirania e a democracia. De acordo com Laughy Jr. (2010, 139), durante o período arcaico em Atenas foi desenvolvida uma topografia sócio-religiosa. Os principais santuários e festivais, como o de Atenas e Eleusis, ganharam mais ostentação e esplendor, financiados pelas famílias aristocráticas ou pelos próprios tiranos. Os rituais religiosos, e os jogos vinculados aos mesmos atraíram participantes de Atenas e da Ática e promoveram uma sensação de "identidade compartilhada" por intermédio das provas comunais. Os altares dedicados e os projetos de construção patrocinados, por iniciativa de determinadas

[219] O pintor de Amasis foi um oleiro-pintor, que viveu em Atenas, entre 550-510. Sua característica artística era retratar corpos com figuras longas, cabeças pequenas e com movimento. O pintor também foi um dos artesãos que aderiu ao movimento de transição de figuras negras para vermelhas, por causa do mercado de exportação. Para atender a esse mercado, Amasis parece ter sofisticado mais o traço das figuras negras, em vez de se transferir de estilo, como seus contemporâneos fizeram, sendo o caso do pintor Andokides. Sua fama é reconhecida pelas diversas cópias ou fraudes realizadas por outros pintores. Diversos vasos de Amasis foram encontrados pelo mar Egeu, o que caracteriza sua habilidade e refinamento. Se considerarmos o pintor de Amasis como um estrangeiro, por seu nome ser uma forma helenizada de um nome egípcio, essa idéia nos deixa diante de duas hipóteses, conforme Brothmer (1985, 198-199): A primeira, que distingue o oleiro do pintor, sendo este um estrangeiro; e a segunda, de que Amasis representaria um grupo de artesãos estrangeiros ao qual Sólon teria ofertado a cidadania ateniense, por ocasião de sua visita ao Egito, segundo descreve Heródoto (Hist. 1, 30-46).

famílias aristocráticas, que desempenhavam um papel de liderança sobre a vida ritual e religiosa. Estes oficiantes, provindo das famílias aristocráticas de Atenas, praticavam este tipo de atividade exercendo cargos públicos e financiando as premiações dos jogos, como a cítara entregue pela jovem oficiante e as faixas que consagram os vencedores das competições atléticas. Os titulares dos cargos patrocinavam a atividade religiosa promovendo altares de consagração e pistas de corrida. A escolha deles se deve, e parte a capacidade de financiarem os sacrifícios e manterem os santuários. Desta forma, tanto os tiranos quanto as famílias aristocráticas eram a principal forma de se patrocinar e financiar a vida religiosa. Este modelo econômico que favorecia a aristocracia somente foi suprimido por Efialtes em 462, quando retirou o poder exclusivo de controle do Areópago, encarregando-a somente de casos de homicídios e de crimes religiosos, redistribuindo as demais funções, como dos rituais, para as outras classes censitárias eleitas.

A continuidade da prática festiva descreve a permanência de uma cultura ou de um modo de vida aristocrático, mesmo com o advento dos princípios de isonomia. A musicalidade desempenha um papel primordial na permanência, na divulgação e na manutenção de um estilo de vida dos aristocratas áticos entre os períodos arcaico e clássico. O simpósio dionisíaco se afigura-se como um dos mecanismos da cultura aristocrática praticada por uma elite ateniense e adotada, por outras regiões ao longo do Mediterrâneo antigo, como as evidências arqueológicas tem atestado.

Deste modo, a partir de meados do VI a. C., as evidências iconográficos mostram a importância da musicista-citarista hetaíra nos simpósios. Podemos destacar um de lécito do pintor de Gela[220] descrevendo uma ritualidade do simpósio. A cena pintada alude ao momento da refeição no simpósio, antes da beberagem e das orgias sexuais. A *mulher musicista* hetaira estaria sentada ao lado do conviva, que se reclina em uma cadeira (*kliné*) comprida com almofadas. A mucisista apresenta-se com um traje de apresentação, à moda dos lídios, executando uma *atuação interativa* com o conviva, que não perpassa ao intercurso sexual, mas com o prazer de se ouvir música como forma de entretenimento antes do jantar (*depnón*). Essa ação é observada em virtude de não se notar alimentos ou bebidas servidas na cena, em mesas pequenas ou no chão.

---

[220] Citando Boardman (1991: 114), Carolina Dias (2009: 21) caracteriza o pintor de Gela como um artista, que viveu em Atenas, entre os séculos VI e V a. C. Tendo a sua produção mais concentrada no V a. C., sendo um artista de estilo descuidado. O pintor apresentava novas formas de abordar as cenas mitológicas e tendo seus vasos vendidos, em sua grande maioria, nas colônias da Magna Grécia. Acompanhando os pensamentos de Halpels (1936) e de Frontisi-Doucroux (1996: 191), Dias (2009: 22) aponta o pintor de Gela como um pintor menor, cujo repertório se concentra em lécitos, enócoas, olpas e anforas. Os motivos decorativos mais frenquentes são palmetes,e pequenas flores como sua marca de estilo entre os pintores atenienses.

Notamos que a *mulher citarista* não é a figura principal evidenciada na cena, mas sim o conviva. O personagem nos parece ser um jovem atleta, em virtude de portar fitas amarradas na cabeça, indicando que foi participante e vencedor de jogos atléticos, realizados por ocasião das Grandes Dionisíacas ou dos festivais anacreônticos.

Uma mulher citarista hetaira tocando em um simpósio dionisíaco

FIG. 22 (Prancha 18) - Artefato: lecito; Estilo: negras; Pintor: Gela;
Datação: 525 a 475 a. C.;Fabricação: Atenas
CVA: Agrigento, Museo Archeologico Nazionale 1, 25, PLS.(2740,2741) 56.1-3, 57.3

Tendo em vista as funções sociais do lécito muitas imagens com a temática de atletas em contexto simpótico foram encontradas, como forma de oferenda em santuários e como objetos de uso funerário em mercados. A partir do lécito do pintor de Gela, podemos observar que a representação do jovem atleta vencedor, participando de um simpósio em sua homenagem, se anui a um contexto fúnebre. Dada a função social do artefato esta relacionada como uma oferta oferecida ao defunto pelos seus parentes. A alude a cultura visual propagandiada pelos Pisistratidas precrevendo valores normativos configurados com o atletismo, os ideais de masculinidade e de beleza arquetípica dos atletas. Esta imagem divulgada corresponderia a um modelo social inquestionável.

Estas imagens em vasos cerâmicos de figuras negras, com a temática do simpósio, seriam relacionadas como entretenimento realizado pela elite aristocrática ou pelas *hetaireiai* (grupos sociais ou políticos). Os grupos jovens podem participar do simpósio, juntamente com os mais velhos à noite, com uma finalidade educacativa e uma indução gradual dos costumes sociais. De acordo com Oswyn Murray (1990, 151), o uso de *falange hoplita* levou os aristocratas a concentrar suas energias antagônicas sobre o desporto e outros concursos. Essa afirmação poderia ajudar a explicar o aumento da popularidade das imagens de eventos esportivos e de atletas em treinamento para os estratos abastados da sociedade ateniense. Desta maneira, podemos dizer que as imagens com jovens atletas, com a presença de uma citarista exercendo uma performance musical, no simpósio, sem uma intenção de comunicação sexual,

identifica vários ideais culturais prescritos aos jovens pela sociedade políade, tais como: a modéstia, a beleza e, até mesmo, a abstinência sexual durante o treinamento atlético. Estes atletas poderiam ser considerados como modelos de auto-controle (SCANLON, 2002, 230). Um grupo de cidadãos que morreram em idade jovem, possivelmente entre as batalhas de Salamina e Pallene.

Os festivais tornaram-se um símbolo de Atenas como produtor de riqueza, de poder e de vitalidade da vida políade. Dessa maneira, podemos dizer os concursos trágicos foram instituídos para ajudar a construir um apoio popular para a tirania. Com o advento da democracia, o teatro se tornou popular em seu próprio direito, tendo em vista que o *demós* passa a gerencia os festivais como uma instituição política.

3.3. Nos *agones musikoi*

Os *agones musikoi*, sejam épicos ou líricos, retratam uma mentalidade (repetida ou revivida) caracterizada por projetos políticos de cunho educativo, que resgatavam valores antigos. Na tirania dos Pisistrátidas, a atuação social do feminino integra esse sistema de performances e é configurada por meio dos trabalhos manuais executados pelas jovens que refaziam o *peplós* da deusa ou Athena, ligadas à re-execução dos poemas nos rituais panathenaicos e representadas nos vasos. Em um momento posterior, iremos abordar as musicistas-citaristas celebrando o festival por intermédio da reapropriação dos poemas líricos de Safo. Acreditamos, porém, que a representação das poesias rapsódicas e líricas estabeleçam um modelo ideal de conduta social para as *musicistas-citaristas* também nos festejos, como mais um espaço social da política de desempenho agônico praticado pelos grupos aristocráticos na tirania dos Pisistrátidas.

Os Pisistrátidas compilaram os registros orais das obras homéricas, a *Ilíada* e a *Odisséia*, para uma cultura escrita, por intermédio dos rapsodos, permitindo, assim, a criação de novos ou revivendo os antigos modelos de conduta social. Essa iniciativa foi creditada a Hiparco[221], por Platão, na fala de Sócrates, que o descrevendo com uma grande *sophia* (sabedoria), trazendo a tradição dos *komastés* para Atenas nas Panateneias (*Hipparchus,* 228b-c). Então, como parte das festividades, as recitações dos

[221] Diógenes Laércio (1.57) atribui a Sólon a orquestração dos jogos musicais com a execução dos épicos homéricos. Outros autores creditam a transmissão rapsódica ao advento da democracia, a partir da apropriação dos poemas de Tirteu de Esparta (Platão nas *Leis* 1.629a; ELMER, 2005, 10).

poemas homéricos faziam parte do ritual e as competições rapsódicas teriam o mesmo princípio da equidade, que é construído nos eventos rituais de competições atléticas.

Além da recepção dos poemas épicos homéricos, credita-se aos tiranos a admissão da poesia lírica em um contexto de revezamento ou como uma conseqüência da rivalidade entre grupos musicais em disputa. Essa apresentação ou *apodeixis* pode ser entendida como um modelo de desempenho, introduzido por Hiparco, para competir com o modelo tradicional dos antepassados que se baseava nas obras de Homero e de Tirteu. A poesia lírica passava a rivalizar com a épica, no sentido de saber qual era a melhor na comemoração dos festivais, uma vez que as famílias aristocráticas financiavam as liturgias (NAGY, 2007 b, 28). Uma coleção de Testimonia coletada e analisada por Kotsidu (1991, 243-292) refere-se aos cargos de funcionários panatenaicos. Em Platão, nas Leis (8, 828b-c), vemos o termo *agones* ser mencionado, como substantivo, no contexto dos funcionários do festival (*athlothetai*), ao lado dos adjetivos *mousikoi* e *gumikoi*. O último termo deixa claro, a evidência do contexto panatenaico, sobretudo a partir da referência de Aristóteles esses funcionários, relativamente aos preparativos dos jogos, na Poética (1447a. 8-18).

A importância da ação social e da performance dos músicos pode ser observada nas palavras de Aristóteles, (*Ath. Pol.* 60, 1), quando esse autor aponta para a questão da concorrência (*agón*) nos jogos musicais e para a existência de dez magistrados (os *athlothetai*, ou "arranjadores de concursos" (*athloi*)), selecionados por sorteio a cada quatro anos, para organizar o festival das Panatenéias, sendo uma de suas atribuições o gerenciamento da competição (*agón*) dos músicos[222].

Atenas testemunhou uma acentuada produção de imagens que descrevem o desempenho musical, cuja figuração retrata alguns panoramas imagéticos desenvolvidos, como os de Apolo, das Musas, dos sátiros, de Orfeu, dos poetas jovens na escola, das noivas em casamentos e dos mortos em túmulos. De acordo com Rosenberg Thomas (1995, 110), essas imagens fornecem uma perspectiva significativa da cultura musical em Atenas. No século VI a. C., a reorganização dos Jogos Píticos, em Delfos, realizada por Pisístrato, quando este incluiu as competições musicais (*mousikoi agones*), propiciou um desenvolvimento cultural importante, embora, na

[222] Os *athlothetai* são compostos por um conselho de dez magistrados, sendo um de cada *Phyle*, nomeado (por sorteio) a cada quatro anos, para um mandato de quatro anos. Sua função era organizar e supervisionar todo o evento.

visão de Pausanias (10.7.2–5), a disputa (*agón*) entre citaristas *(kitharodes)* tenha precedido a reorganização dos jogos. Uma disputa entre *citaristas,* cantando sem acompanhamento coral, foi adicionada ao programa desses jogos em 558 a. C.. A competição *aulética* e os *mousikoi agonés* se configuravam como um ponto alto dos Jogos consagrados a Apolo, deus musical por excelência. O uso do *aulos,* da lira e da cítara se associava a um desempenho eficaz da educação da elite em Atenas.

De acordo com a definição de Andréa Rotstein (2012, 92) os *agones musikoi* seriam concursos musicais executados durantes três festivais helênicos, as Panateneias em Atenas[223], as Amphiaraia em Oropos[224] e as Artemísia na Etrúria[225]. O traje do músico era semelhante ao traje jônico e ao mito de Arion. Platão, na obra Íon (541A-542), caracteriza esse traje como volumoso, e o cantor como um rapsodo que recita a poesia homérica. As competições musicais se configuravam como uma execução pública de poesia e tinha como objetivo entreter os participantes dos festivais de determinadas deidades *políades* (como Atenas e Ártemis). Os festivais apresentavam características comuns, como procissões e sacrifícios, sendo caracterizados como uma competição institucionalizada que resgatava o uso da oralidade e o hábito de recitar (Arist. Pol. 1339a11; FORD, 2002, 282-92).

O *agones musikoi* pode ser caracterizado como uma instituição que buscava levar ao público entretenimento como música e poesia e que, no período clássico, perde sua importância com o advento da escrita e por ser uma atividade para atender às necessidades político-culturais da aristocracia (ROTSTEIN, 2013, 93). O concurso musical seria caracterizado de forma disforizada. De acordo com Platão, em Górgias (501D-502C), os músicos tentavam agradar o público enquanto competiam por um

---

[223] As Panateneias eram o festival grego mais documentado. Temos inscrições gregas como a IG II2 2311, que trás a lista de prêmios para o evento, em 380 a. C.. Os fragmentos sobreviventes trazem informações sobre as competições de *aulós* e cítaras (os concursos musicais). Existem diferentes reconstruções do IG II2 2311. Foram propostas por Mommsen, 1898, 61-69; Preuner, 1922, 92 e Kotsidu, 1991, 56-62.

[224] O IG = VII 414 seria uma lista de vencedores de *Oropos*, na fronteira entre Boiotia e Ática (datações propostas variam entre 377 e 322 a. C.). Mais da metade dos vencedores dos festivais foram atenienses, destacando que possivelmente os organizadores do festival em honra à divindade *Amphiaraos* provinham de Atenas (RHODES E OSBORNE, 2003, 133; SCHACHTER, 1981, 19-26; PARKER, 1996, 146-49).

[225] O IG XII 9,189 é um decreto (ca. 340 a. C.) que estabelece competições musicais em um festival em honra de Artemis, na Erétria. Esse documento oferece indícios sobre o que estava envolvido na criação de competições poéticas e musicais em festas públicas, incluindo o fornecimento de animais para o sacrifício, o orçamento em prêmios e a isenção de imposto para as transações efetuadas no mercado durante a realização do festival (SOKOLOWSKI, 1969, 181; RHODES E OSBORNE 2003, 362-64; NAGY, 2002, 39-53).

prêmio[226]. Ford (2002, 272-93) examina a competição como precursora da crítica literária e propõe três modelos sucessivos para os concursos poéticos, sendo descritos em três categorias, a saber: o heróico, o democrático e o filosófico do século IV. Os festivais de duelo competitivo, no final do período helenístico, comemoravam a libertação de territórios subjugados, sendo financiados por particulares e, por vezes, por meio de doações ou por arrecadações coletivas (RINGWOOD, 1927, 4; SLATER, 2007, 31-34). Os tiranos e os aristocratas de Atenas patrocinavam as competições rapsódicas.

Os festivais podiam conter atividades de competição e, em alguns casos, eram praticadas modalidades atléticas e equestres, como nos jogos Olímpicos e nas Panateneias, ou Grandes Dionisíacas atenienses[227]. Os festejos incluíam concursos de poesias, musicais, corais ou concursos dramáticos. Os concursos musicais aparecem primeiramente em Tucídides (3.104.3), denotando não apenas a música, mas o reino da *mousike*, isto é, tudo o que era considerado como criado sob o patrocínio das Musas ou pertencendo ao campo das artes (poética e musical). Assim, concursos musicais eram instituições para apresentação pública, compostas por uma ou diversas performances,

---

[226] Tradução do IG II2 23 executada por Rotstein (2012, 97) adaptado de Neils (1992, 16).
[Prêmios para competições musicais]
[Rapsodos:]
[Primeiro]: uma coroa. . .
Em segundo lugar. . .
Em terceiro lugar. . .
Citaristas:
Primeiro: uma coroa de ouro
de oliveiras no valor de mil dracmas
e 500 dracmas de prata
Segundo: 1.200 dracmas
Terceiro: 600 dracmas
Quarta: 400 dracmas
Quinto: 300 dracmas
Cantores e auletistas homens
Primeiro: a coroa no valor de 300 dracmas
Segundo: 100 dracmas
Tocadores homens de cítara
Primeiro: a coroa no valor de 500
(e?) 300 dracmas
Segundo: 200 dracmas
Terceiro: 100 dracmas
Tocadores de *aulós*
Primeiro: uma coroa. . .
Em segundo lugar. . . (Também é possível: [3] HH (700 dr.)).

[227] Aristóteles (Ath. Pol. 18. 3) quantifica as categorias que concorreriam nos principais festivais atenienses: a tragédia, a comédia, e o ditirambo na Cidade Dionísia e na Targelia; a poesia épica, o jogo de *aulós* e o jogo de cítara nas Grandes Panateneias (NUNEZ-PEREZ, 2004, 104).

por recitais ou poesias, por música instrumental, apresentações teatrais, e realizados nos contextos dos festivais religiosos. Eram instituições também no sentido de que eles tinham um programa com categorias de competição e com os seus respectivos prêmios. Esses concursos faziam parte das instituições *políades*, uma vez que haviam sido estabelecidas por iniciativa de uma entidade política ou uma autoridade religiosa, e porque eram regulamentados publicamente por funcionários públicos. Os artistas, poetas e *choregoi*, competiam como nos concursos atléticos, com critérios e regras que determinavam o sucesso e a vitória dos competidores. As competições continham formas especificas de categorização de canto e de música, e se relacionavam com os gêneros literários (épico ou lírico)[228].

A primeira competição agonistica entre auletistas foi gravada em pedra e se referia a Hegemon de Tasos (ca. 415). Ele competiu em Atenas várias vezes, possivelmente nas Grandes Panatenaicas[229]. Os especialistas conceituam essa competição como *synaulia*, ou seja, como uma categoria de competição apenas instrumental. Kotsidu (1991, 59-61) entende que havia uma competição de coros como encerramento para o programa musical dos festivais.

O IG XII 9,189 afirma que nos *agones musikoi* de Artemísia os participantes deveriam usar seus trajes de gala como parte das ações rituais do festival, mas que não deveriam usá-los durante o concurso musical. A exigência de participarem nesse aspecto ritual com traje especial sugere que os concorrentes tendiam a evitar os acontecimentos que precediam a prestação de contas do concurso, que contavam com o pagamento de um salário diário e, talvez, com a distribuição de carne de cordeiro, provavelmente, destinada a garantir a presença e a atividade dos artistas durante os dias que antecediam a competição real. Dessa forma, os organizadores dos concursos garantiam a presença dos profissionais e proporcionavam entretenimento para toda a festa, especialmente a música, para a parte ritual, a procissão e o sacrifício[230].

As imagens configuram o desempenho musical das musicistas-citaristas, individualmente ou de forma coletiva, com a presença de parceiro masculino ou

---

[228] MOMMSEN, 1898, 63, KOTSIDU, 1991, 7-14, MANIERI, 2009, 22-25.

[229] A partir de um fragmento transmitido por Athenaeus (698d-699a), sabemos que Hegemon de Tasos foi para Atenas à espera de ganhar 100 dracmas, mas teria apenas 50 (Ath. 698d-699a), possivelmente, um segundo prêmio. Parece que os prêmios mais baixos eram concedidos aos artistas locais, em vez dos artistas estrangeiros (KOTSIDU, 1991, 45; OLSON E SENS, 1999, 7-8).

[230] ZIEHEN, 1896, 255; SOKOLOWSKI, 1969, 182; WILSON, 2000, 95-98.

feminino. A representação imagética descreve um tipo ideal de disputa ou de performance para músicos em ambientes públicos (*agones musikoi*)[231], cumprindo uma função ritual e marcando a culminância dos festejos cívicos (THOMAS, 1995, 110).

No período arcaico, as disputas musicais aparecem como parte integrante dos simpósios que sucediam aos festivais *políades*. De maneira comparada, observamos essas disputas com instrumentos musicais a partir de duas cenas: a primeira, em uma taça (*kylix*) de figuras negras do pintor de Nikostenes; e a segunda, em um jarro (*olpé*) do grupo Dot Ivy[232], datados de 550 a 500 a. C.

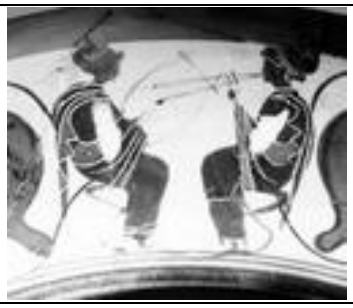
Na imagem do pintor de Nikostenes[233], encontramos, no exterior da taça, uma cena de treinamento musical envolvendo uma citarista e uma auletista. Na imagem, tanto a citarista quanto a auletista trajam vestimenta luxuosa, ao estilo jônico, ligada ao estilo aristocratico da *habrosyne*, marcado pela ostentaçao e pelo luxo, pertinente às elites e ao simpósio dionisíaco. No centro da taça, encontramos a face de Dioniso gorgônico, e, nas alças, precisamente na parte externa, temos a representação dos olhos do deus. Acredita-se que os olhos tinham a função apotropaica de afastar o mal dos espíritos, sendo um tipo de decoração popular nas taças de simpósio. Por outro lado, também se tende a associá-los com as máscaras usadas pelos atores no teatro (CLARK, 1980, 90).

---

[231] Ver também JOHNSTON (1987, 125) e, mais recentemente, ROTSTEIN (2012, 39). Os *agones mousikoi* como eram conhecidos e compostos por eventos rapsódicos, com divulgação de espetáculos citaródicos e auléticos, em conformidade com os estudos de SHAPIRO (1992, 53) e VOS (1986, 121).

[232] Considerado um grupo de oleiros que vivia no Bairro do Cerâmico, no VI a. C., e contemporâneos do Pintor de Amasis. Também eram descritos como pertencentes ao grupo dos *Pioneiros*. Os vasos confeccionados, sobretudo, as *olpai* (jarros), faziam parte dos utensílios utilizados pelos convivas nos rituais das Anthestérias. Os pintores Amasis e Teleides eram famosos por confeccionarem as *choes* (canecas), usadas nas celebrações dionisíacas, retratando jovens guerreiros que morreram prematuramente (CLARK, 1980, 50).

[233] Nikostenes atuou no período de 530-510 a. C. decorando vasos de figuras negras e vermelhas, especialmente taças e ânforas. O pintor apresenta oscilações de execução com artefatos de pouca qualidade e outros ricamente adornados e de excelente execução técnica. O artista representou cenas de atletas, de guerreiros, as celebrações dionisíacas e algumas cenas mitológicas. Os vasos cerâmicos são reconhecidos por seu um traço estilístico e pela assinatura que mais se refere ao oleiro do que ao pintor. Estando, com frequência, associado com o oleiro Pamphaios, um artesão mais jovem que o sucedeu-o como mestre oleiro. A oficina apresentava uma grande produtividade e os artefatos eram exportados para a Magna Grécia. As pesquisas supõem que a mesma congregava outras menores e sugerem que Nikosthenes era de origem estrangeira, vindo da região de Chalkis e teria começado sua carreira na oficina de Anacles, por volta de 550, a partir de um vaso assinado em conjunto pelelos dois artistas (SMITH-PLANTZOS, 2012, 50)



Musicista-citarista executando um treinamento musical ao ar livre - agón musikoi

FIG. 23 (Prancha 2) - Artefato: kylix; Pintor: Nikostenes; Datação: 530 a.C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas.
Milwaukee (WI), Art Center: N17928.2226

Deste modo, a partir de meados do VI a. C., as evidências iconográficas mostram a importância da citarista hetaira nos simpósios. A presença das mulheres executando performances musicais, com cítara ou *aulós*, em cenas de simpósio, aumenta substancialmente entre 550 e 510 a. C.. Esse contexto é considerado um período de transição entre as cerâmicas de figuras negras e figuras vermelhas, e a sua produção para fins de exportação em Atenas. Em uma perspectiva comparada, reportando-nos, novamente, a *kylix* (taça) de figuras negras do pintor de Nikosthenes, de 530 a. C., observarmos ação interativa das mulheres, baseada no treinamento em conjunto. Essa ação social evidencia a importância da performatividade musical da musicista-citarista hetaira no simpósio. O espaço da cena, simbolizando a natureza, idealiza a figura feminina como a perfeição das Musas que se escondem. Este treinamento musical secreto procurava perseguir uma musicalidade perfeita, imprescindível para o entretenimento e a sedução dos convivas no banquete dionisíaco.

Na cena de uma *olpé* de figuras negras, do pintor do grupo Dot Ivy, datado de 550 a 500, fabricado em Atenas, mas proveniente de Camiros em Rhodes, observamos a apresentação musical em um *komós*, cuja performance poderia ter acontecido no primeiro dia das Antestérias. O sintagma da folha de parreira nos fornece o indício da realização da apresentação nesse momento festivo. A cena demonstra a habilidade dos músicos nos festivais. A personagem à direita da cena, em pé, é uma jovem citarista, em cuja performance também atua um personagem masculino[234]. A performance musical

[234] De acordo com Spector e Conkey (1984, 15) o principal objetivo da *Arqueologia de Gênero* como *teoria social* é o de alertar os arqueólogos/pesquisadores para o significado e para a complexidade do sujeito, além de estimular a discussão sobre as possíveis contribuições que poderiam ser feitas para o estudo do *Gênero*. Como o sexo pode ser entendido, o que homens e mulheres são, que tipo de relações se

poderia ter acontecido depois da beberragem. A jovem citarista apresenta um traje de apresentação completo, com *chiton* e *himation* longos, e um *bárbitos.* A presença do *plektrón* na mão e os pés levantados indicam que a jovem estava se apresentando em um contexto de competição musical. O saco de *aulos*, em proporções gigantescas, de acordo com Andréa Rotstein (2004, 96), caracteriza ou satiriza os competidores que se apresentavam com traje extremamente pesado e adornado, que dificultava a apresentação musical nas competições dos festivais, mas que poderiam ser utilizados durante os treinamentos. O jovem imberbe usa uma clamide curta e tem em sua cintura porta fitas, simbolizando, provavelmente, um jovem atleta vencedor embriagado.

Musicista-citarista executando uma performance dançante em um agón musikoi

FIG. 23 (Prancha 12) - Artefato: olpé; Pintor: Dot Ivy Group; Datação: 510-500 a.C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas.
Rhodes, Archaeological Museum: 13524

---

estabelecem entre eles, todas essas noções não são simplesmente refletidas ou elaborados a partir de "dados" biológicos, mas são, em grande parte, produtos de processos sociais e culturais. A ênfase no fator biológico dentro de diferentes tradições culturais é variável; algumas culturas afirmam que as diferenças entre homens e mulheres são quase inteiramente fundamentadas biologicamente, enquanto outros dão às diferenças biológicas pouca ênfase. Uma parcela da investigação em Antropologia feminista está preocupada, hoje, com o *Gênero* e com a sexualidade como construções culturais, e com as fontes, os processos e as consequências da sua construção e organização. Embora os pesquisadores variem em perspectiva e orientação teóricas, todos compreendem o *Gênero* como um fenômeno multifacetado e socialmente importante por ter várias dimensões diferentes, incluindo o papel de *Gênero*, a identidade de *Gênero* e a ideologia do sexo.

De acordo com Aristóteles, o uso do *aulos* e da *citara*[235] nos festivais (panatenaicos ou dionisíacos) pode ser considerado como uma forma de reviver (idéia da *mimeîsthai*), de reconexão e de experimentação de identidades sociais (ROTSTEIN, 2004, 98). Em suma, pode dizer-se que a épica e a lírica foram definidas como os meios de comunicação, tendo os rapsodos, de um lado[236], representando o passado homérico, e os auletistas e citaredos, do outro, demonstrando a sociedade aristocrática dos poetas líricos[237].

Nagy (2007a, 226-252) argumenta que as composições líricas recompostas pelos auletes e pelos citaredos nas Panateneias foram apropriações da poesia lírica, tendo como representantes Alcman, Estesícoro, Ibycus, Safo, Alceu, Anacreonte, Simônides, Bacchylides e Píndaro. O autor argumenta que Homero havia se tornado a referência para as performances rapsódicas, assim como para os poetas líricos, por meio das performances instrumentais. Os poemas elegíacos eram a canção privilegiada nos concursos musicais, com a execução aulética (NAGY, 2007a: 242-248).

Podemos observar a atuação social destes musicistas, a partir do poema do escoliasta de Pindaro (2.1.d), quando diz:

> Outros dizem que anteriormente a poesia tinha sido dividida em partes, com cada um dos concorrentes [agōnistai] cantando qualquer parte que ele queria, e desde o prêmio designado para os vencedores tinha sido um cordeiro [os concorrentes] eram naqueles dias chamado arnōidoi [= cantores de cordeiros], mas depois, mais tarde, uma vez que o concorrentes [agōnistai], sempre que cada um dos dois versos foi introduzido, foram emendar as partes umas às outras, como se fosse, e movendo-se para o conjunto poema, eles foram chamados rhapsōidoi. Essas coisas são ditas por Dionísio de Argos.

Nesse sentido, é possível afirmar que os *agones musikoi*, tanto épicos como líricos, possibilitaram a criação de uma mentalidade da repetição para o projeto político

---

[235] Conforme as informações de Aristóteles em Ética a Nicomaco, (1.13 – 3-8, tratado da vitude moral) - , o *aulós* era uma flauta-dupla, semelhante a um oboé. Aristóteles se refere ao instrumento pela aulōidia, sendo o *aulōidos* a canção acompanhada do *aulós* ou a *aulēsis* quando se reproduz somente o som do *aulós*, sem qualquer canto. A cítara era uma lira de sete cordas. Aristóteles se refere à prática da *kitharōidia*, onde o citarista cantor canta acompanhando-se da cítara. A outra maneira, quando se toca a cítara sem a necessidade de cantar.

[236] Para evidência nas artes visuais em competições rapsódicas nas Panatenéias, ver o trabalho de Shapiro (1992, 53-75).

[237] Essa abordagem, pode ser entendida como uma repetição e uma lembrança da vivência de um passado, de acordo com Kierkegaard, em um trabalho intitulado *Repetição* (1843 (1983), 131). O modelo de repetição dessa vivência pode ser interpretado como a identidade aristocrática, como algo antigo e a realidade presente, como símbolo da oligarquia emergente, quando experimenta esse antigo como algo novo.

e educativo dos Pisistrátidas, que resgataram os valores antigos. O feminino[238] também estava integrado a esse sistema de reperformances, por intermédio dos trabalhos manuais com as jovens que refaziam o *peplos* da deusa Athena, pelas mulheres musicistas que encontramos nos vasos ligados aos rituais panatenaicos, e pela reexecução de poemas. Abordamos a existência dessas jovens musicistas celebrando o festival da deusa por intermédio da reapropriação dos poemas líricos de Safo. Acreditamos, porém, que a representação de Safo se estabeleça como um modelo ideal de conduta musical para as jovens musicistas.

Podemos dizer que Pisístrato atualizou o mito e as tradições como estratégia de poder e como um mecanismo que visava à reestruturação do papel social da mulher a partir da ressignificação da deusa Athená como divindade protetora e responsável pela ordem social na *pólis*. O episódio principal nesse sentido é a sua apoteose quando assume a tirania, acompanhado de uma mulher travestida de Athená. Como nos tempos heróicos, a mulher readquire um lugar social relacionado à hereditariedade, como rainhas homéricas e sacerdotisas ligadas aos cultos e as festividades oficiais, como oficiantes ou participantes dos cultos. O tirano implanta a justiça recriando o tempo de Chronos, formulando uma linguagem religiosa e transmitindo-a a locais distantes. O culto de Athená na Acropóle e de Dioniso na chora foram expandidos como cultos oficiais (SHAPIRO, 1989, 48-9).

3.4. Nos simpósios

Além da citarista profissional, existia a musicista amadora que participava dos festivais e cerimônias cívicas. Um cidadão ou uma cidadã que, de acordo com Cerqueira (2007, 64), aprendia música para distinguir e apreciar o belo. O autor aponta que as coralistas amadoras somente se profissionalizariam no período helenístico, sendo altamente remuneradas. Também existiam os teóricos musicais que atuavam como professores.

Entendemos o simpósio como uma festividade ritualizada, com regras específicas, que se dava após o banquete e privilegiava o ato de beber. Essa prática

---

[238] Em nosso estudo, com base na Arqueologia de Gênero, procuramos observar as redes sociais desenvolvidas em torno das mulheres, os papéis femininos (como guardiãs ou transmissoras de um repertório simbólico) ou as mulheres em *ação*, como agentes socializadores (CONKEY E SPECTOR, 1984, 12)

social serviria como um exercício político para a formação de grupos com o propósito de desenvolver a *philía* e a hospitalidade (THEML, 1998, 11-24). O simpósio era composto por pequenos grupos aristocráticos e cercado por um sentimento de coesão e competição (IRWIN, 2005, 44).

O pesquisador Alexandre Carneiro Lima (2000, 30-1) nos informa de que o *simpósio* e o *komos* eram duas práticas que estreitavam laços entre homens gregos, proporcionando a amizade entre eles, pois, nesse espaço social, emergia a criação de grupos, que rearticulam forças e que, eventualmente, podiam chegar a escolhas políticas comuns. Os simpósios, na Antiguidade, eram representados pela tríade *deipnon-simpósio-komós*. O simpósio era a parte de uma refeição formal, após a ingestão de alimentos (o *deipnon*), durante o qual a beber e o entretenimento ocorria. Segundo Oswyn Murray (1994, 202), os banquetes eram em divididos em partes: o *deipnon* e o *symposion*. O *deipnon* era caracterizado como um jantar frugal, com pouco ou quase nenhum consumo de bebida e com o acompanhamento de hetairas[239]. O *symposion* era composto por atividades ritualizadas, com musica, dança, bebida e entretenimento. O *komós* era uma procissão festiva que ocorreria após esses jantares (MURRAY, 1990, 5).

As festividades eram predominantemente abertas para homens, embora se admitissem mulheres, destacando-se à ação social das dançarinas e das musicistas na condição de *hetairas*, sobretudo na parte demarcada pela bebedeira, caracterizada por formas de entretenimento, pela conversa, pela música e pelos jogos (MURRAY, 1990, 6). Pauline Schmitt-Pantel enfatiza que existe uma diversidade entre as tradições simpóticas quando se discute as dificuldades de não haver uma literatura simpótica precisa para tirar conclusões acerca dessas práticas. A autora conclui: "Como nos vasos cerâmicos, a interpretação de textos literários da idade arcaica não nos permite reconstruir uma única forma de banquete aristocrático" (SCHMITT-PANTEL, 1990, 23). Não obstante, as tradições simpóticas são comprovadas por extenso material arqueológico. Os arqueólogos apontam para fragmentos de convites escritos, para a

[239] Se partirmos do conceito de *sexualidade bipartida*, descrita por Pomeroy (1975, 34) e Mosse (1983, 156) poderíamos descrever essa mulher *citarista* como uma *hetaira e* não uma mulher *bem-nascida*, integrante da aristocracia e com compromissos nupciais. A sexualidade que permite a descendência está reservada à esposa legítima (*gyné)*; e a outra, que permite o prazer, ficava reservada às cortesãs ou às prostitutas. Esta linha de abordagem também foi desenvolvida por Frontisi–Ducroix & Lissarrague (1990, 211), que descrevem a mulher presente nos vasos anacreonticos como musicista, flautista-dançarina ou como portadora de um *parasol* e qualificada como uma *hetaira*.

arquitetura das antigas salas de jantares e para pinturas de cenas de banquete (SCHMITT-PANTEL, 1990, 16-20).

A historiografia tende a descrever a aparência do nu feminino em vasos cerâmicos utilizados no simpósio grego, forma de comensalidade iniciada pela aristocracia grega, em que a comida e a bebida eram acompanhadas de debate político, discussões, música, poesia e jogos sexuais. Essa visão tem sugerido a imagem da hetaira a partir desse contexto. Ausentes do simpósio, no entanto, estão outros tipos de mulheres, como mães, esposas e irmãs, cujo papel era diametralmente oposto ao de uma hetaira. Essas formas contrastantes de feminilidade, a prostituta e a mulher respeitável, constituem, em conjunto, uma força antagônica à da masculinidade grega, do cidadão que é, ao mesmo tempo, um soldado e político, a representação ideal da civilidade em todos os aspectos (KURKE, 1997, 107).

A iconografia de vasos áticos com a representação da musicista-citarista hetaira, o culto à *habrosyne* e o contexto do simpósio aristocrático seriam representados na primeira metade do século VI, enquanto que figuras femininas aparecendo sozinhas em *kómos* aparecem representadas no século VI a. C. e no último quartel do séc. VI. Várias *hetairai* são retratadas, vestidas ou desnudas, e as cenas de sexo explicito se tornam populares entre 525 a 510 a. C.. Os vasos e as representações são confeccionados para uso no simpósio[240], sendo oitenta por cento das imagens ocorrendo em vasos para beber[241].

A prática festiva descreve a cultura ou o modo de vida aristocrático da *habrosyne*. A musicalidade desempenha um papel primordial na permanência, na divulgação e na manutenção de um estilo de vida dos aristocratas áticos. O simpósio afigura-se como um dos mecanismos da cultura aristocrática, praticado por uma elite ateniense e adotado por outras regiões ao longo do Mediterrâneo antigo, como as evidências arqueológicas têm atestado.

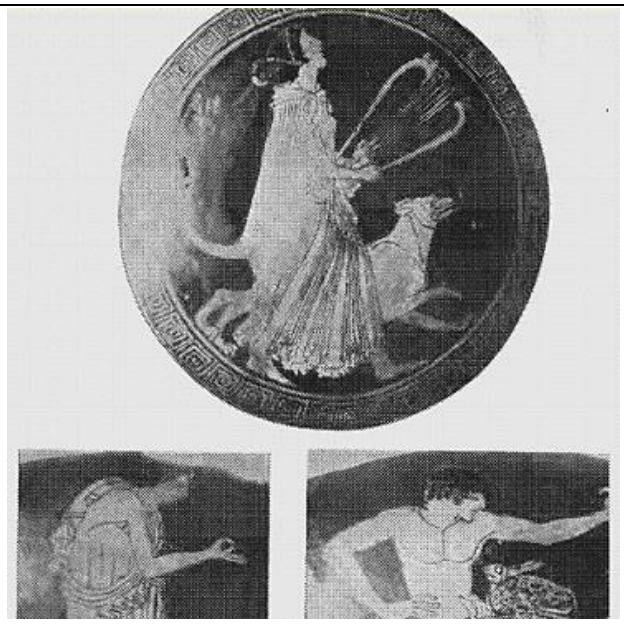
O pintor Douris destaca a ação social da citarista-hetaira em um *komos* que, pela apresentação musical, desperta o desejo erótico. A imagem da *kylix* estabelece a participação da mulher grega hetaira na função social de citarista, destacando-a como

---

[240] Para Alexandre Lima (2000, 15-20) e Luana Neres (2011, 2), tanto o simpósio (de caráter privado) como o komós (de foro público) podem ser compreendidos como rituais ou como práticas de reafirmação da ordem e da estrutura, tendo como função a manutenção do poder de ordenação social.

[241] BRENDEL, 1970, 19-36; SUTTON, 1981,74-117, PESCHEL 1987, 70-74; REINSBERG, 1989, 104-12; STEWART, 1996, 156-67.

agente ativo e integrado no circulo aristocrático da Atenas arcaica, ao atuar no espaço social que integra o *komos*. Em virtude de seu travestimento, que se confunde com o jovem *eromenos* (o amado), que usava os cabelos compridos amarrados como um rabo de cavalo, essa profissonal revela toda a sua ambivalência. A inscrição Doris (uma musicista-hetaira) se apresenta como uma legenda ou uma etiqueta de identificação que qualifica a musicista-citarista hetaira como aquela que erotiza o personagem *chairestratos* com sua dança. As cenas representadas nas laterais da taça estão unidas aos sintagmas da flor e da lebre, como símbolos do desejo sexual correspondido, evidenciando a proposta do pintor de que o homem mais velho deve manter-se fiel à relação como seu *eromenós* efebo. A taça pode evidenciar que o casal estaria participando dos jogos de beber praticados no *komós*.



Musicista-citarista em um komós, acompanhada de um cão

FIG. 24 (Prancha 15) - Artefato: Kylix; Estilo: Figuras vermelhas; Pintor: Douris; Datação: 490-480 a. C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas.
Louvre G122

A cena do Stamnos de Beaune Painter representa os simposiastas após o jantar[242]. Destaque-se que nem sempre a imagem da musicista hetaira, ligada com o

[242] O pintor de Beaune estava associado a um grupo de artesãos chamados de *Perizoma Group*. Os oleiros pintores residiam em Atenas, por volta de 600 a. C. Sua temática figurada se concentrava em torno de atletas e simposiastas. A aplicação de micro desenho seria sua marca distintiva. Os vasos *stamnoi* e os

vinho e a música, teria uma função erótica evidente[243]. Esse Stamnos pode ser interpretado como um dos vasos chamados anacreônticos. Nele, os convivas estão reclinados aos pares, compostos por pares de homens e mulheres. A imagem explicita as motivações do simpósio com os convivas sentados em almofadas, ligados à bebida, à comida, à musica e ao sexo. A presença da cítara, na parede do recinto, evidencia o término da apresentação musical e do banquete, com o intercurso sexual dos convivas no simpósio. Na cena, o signo icônico da flor evidencia que, após a beberagem, o simpósio poderia terminar com prazeres sexuais. A presença de corpos masculinos, representando jovens esguios, destaca o uso social do artefato em contextos atléticos que eram precedidos com banquetes simpóticos (COHEN, 2000, 332).

Musicista-citarista em um komós, acompanhada de um jovem conviva

FIG. 25 (Prancha 14) - Artefato: Stamnos; Estilo: Figuras negras; Pintor: Beaune; Datação: 510-500 a. C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas. Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 86.AE.106

A fita na cabeça do jovem atleta na cena da *pyxis* do pintor Oltos destaca-o como o vencedor de uma competição durante as Grandes Dionisíacas. O homem adulto de barba pode ser interpretado como um Pritanis, responsáveis pelos festejos. A cena pode representar o edificio *tholos,* onde eram feitas as refeições públicas e realizado o trabalho dos administradores. Acredita-se que essa construção poderia ser o local da "mansão" dos tiranos no espaço citadino (LESLIE SHEAR, JR.,1978, 4; CAMP, 1986, 39-40). Todo este controle social, por parte dos tiranos, encontra-se vinculado à

kantharoi se assemelham ao estilo etrusco, provavelmente estes artefatos eram exportados para essa região (BEAZLEY, 1971, 123).

[243] Seguindo a correlação de Simônides (fr. 647) e do banquete dos eruditos de Ateneu (2, 40 a), se vincula o surgimento do vinho e da música com os instrumentos musicais do simpósio a Dionisos.

formulação de um *demós* urbano em contraposição a uma aristocracia tradicional. A adoção destes mecanismos sociais que vinculavam a riqueza, o poder e o prestígio do tirano ao seu grupo permaneceu vinculada ao *demós* no período democrático.

Musicista-citarista após executar uma performance musical em um simpósio

FIG. 26 (Prancha 13) - Artefato: kylix; Pintor: Oltos; Datação: 520-510;
Fabricação: Atenas; Proveniência: Olvieto.
Munich, Antikensammlungen: 9265

As imagens dos artesãos-pintores Oltos e Beaune descrevem uma ritualidade do simpósio. A cena pintada alude ao momento da refeição no simpósio, antes da beberagem e das orgias sexuais. A mulher musicista estaria sentada ao lado do conviva, que se reclina em uma cadeira (*kliné*) comprida com almofadas. A musicista veste um traje de apresentação, à moda dos lídios, executando uma atuação interativa com o conviva, que não perpassa ao intercurso sexual, mas com o prazer de se ouvir música como forma de entretenimento antes do jantar (*depnón*). Essa ação é observada em virtude de não se notar alimentos ou bebidas servidas na cena, em mesas pequenas ou no chão. Notamos que a mulher citarista não é a figura principal evidenciada na cena, mas sim o conviva. O personagem nos parece ser um jovem atleta, em virtude de portar fitas amarradas na cabeça, indicando que foi participante e vencedor de jogos atléticos.

3.5. Em cenas de matrimonio

Os Pisistrátidas desenvolveram a "ideologia da autoctonia", que transferia e ampliaria alguns dos conceitos de que haviam se apropriado da aristocracia tradicional, como o vinculo com a terra e a definição de todo o *demós* como cidadãos[244]. Por sua exclusão política e por sua vinculação legal e cívica ligada ao masculino, as mulheres

244 DARBO-PESCHANSKI, 2000, 50; POLIGNAC, 1996, 203-204.

não participavam desse privilégio autóctone. Mas essa situação legal se mostra de certo modo contraditória e conflituosa em virtude de rituais e cultos relacionados com Athená e com as guardiãs de Erictonio[245], filhas da divindade Kekropis[246] (Aglauso, Pandroso e Herse) e com outras divindades ligadas a terra[247], como Pandora[248].

Na abordagem de Nicole Louraux (2007, 37), os atenienses se vangloriavam de não ter tido a necessidade de emigrar, como as outras *póleis*, e de se manterem na terra ancestral. Eurípides, na obra *Íon* (1058-60), refere-se à existência de uma aristocracia *erecteida*, como um *genós* fundado por Erictonio, rei de Atenas e fundador das Panatheneias, tornando os atenienses saídos da mesma mãe. Os discursos visuais reconhecem o nascimento do herói por Gaia ou Ge, mas reconhecem a adoção consentida por Athená. Essa atitude seria reconhecida pela presença de *Kekropis* ou de suas filhas. A autora vincula essa idéia como presente na lei de Péricles, quando este vincula o nascimento de um cidadão de pai e mãe ateniense. O estranhamento do outro ou a alteridade estaria muito mais vinculada ao elemento espartano do que ao estrangeiro domiciliado. Nesse princípio, Eurípides e Péricles estariam ostentando a descendência, a aristocracia (*eugenia*) e o bom nascimento. A vinculação da democracia com os *genói* se pautaria no controle das grandes magistraturas.

O mito de Erictonio destacaria a política misógina contra o feminino. As mulheres seriam portadoras de um estatuto de reprodutoras e transmissoras da descendência. No mito, de acordo com Louraux (2007, 38), a deusa Athená foge a um ataque do deus Hesfesto, e este fecunda Gaia. A narrativa representa a exclusão de uma mãe geradora e o estabelecimento dos homens pertencentes ao um *genós* autóctone, sem a presença de um elemento estrangeiro. Assim, as mulheres teriam direito ao nome de família garantido pela descendência e não à cidadania.

As cenas nupciais mostram as mulheres atenienses bem-nascidas (BRUNDRICK, 2000, 1-17 e CERQUEIRA, 2013, 86). O casamento pode ser enquadrado como uma das funções cívicas mais importantes para o gerenciamento da

---

245 SHAPIRO, 1995, 39-48; BRULÉ, 1987.

246 Apolodoro (III, 14, 6) considera Kekropis como o inventor do casamento monogâmico e como o responsável pelo termino da promiscuidade patrilinear.

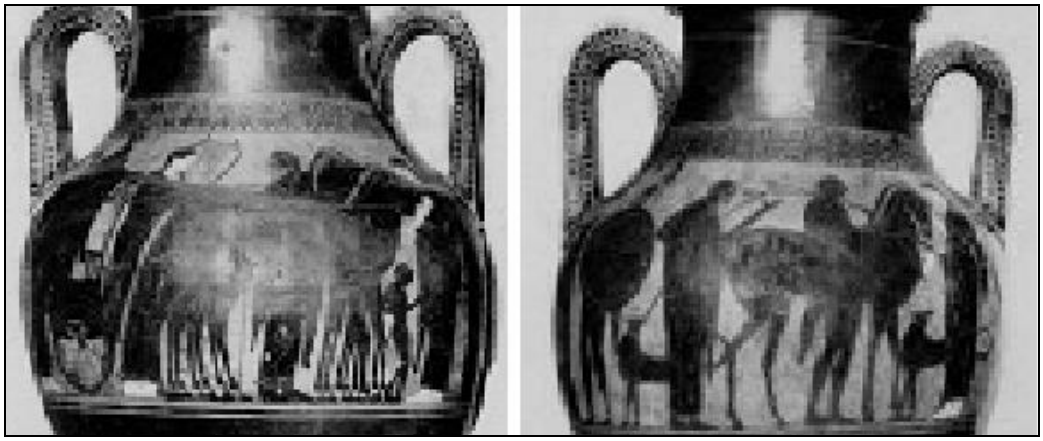
247 Sobre os atenienses descenderem da terra ver: LORAUX, 1981. V.J. ROSIVACH, , 294-306. M. GUIA, 2008.

248 HES., Th., 561-56; LORAUX, 1978, 75; ZEITLIN, 1995, 58-74.

pólis[249]. Os discursos visuais apontam para um desinteresse do espaço doméstico e para uma valorização do espaço público (BRUNDRICK, 2000, 17). As imagens valorizam o cortejo na rua e a observação dos expectadores. Essa ação corresponde a dois dos princípios do contrato de casamento: a *engyesis* (o compromisso de noivado) e a *ekdosis* (a transferência legal da noiva).

Podemos vislumbrar a temática da *ekdosis* em uma ânfora A do pintor indeterminado de figuras negras, datado de 575, fabricado em Atenas e que tem como procedência a Etrúria, na Magna Grecia. A imagem descreve a transferência da noiva da casa do pai para a do marido, denominada de *nympheutria*. Na perspectiva de Reinsberg (1989, 51), a função social do cortejo nupcial tinha o objetivo de apresentar a noiva à *pólis*. A *nymphagogia* (a condução da noiva) é bastante popular pelos pintores arcaicos.

No cortejo representado, o noivo conduz o cavalo e a futura noiva acompanha-o a esquerda. A noiva está com o rosto exposto e segurando uma coroa de folhas. Neste contexto, os familiares levam presentes (*eupalia*). A criança que acompanha o cortejo (*pais amphithales*) tem uma função ritual reprodutiva, e a jovem (*nympheutria*) acompanha a noiva no ritual.



Musicista-citarista em uma procissão de casamento

FIG. 27 (Prancha 1) - Artefato: Hydria; Estilo: Figuras negras; Pintor: Indeterminado; Datação: 530-520 a. C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Etrúria (Magna Grécia). PARIS, LOUVRE 3, III.He.14, PL.(159) 22.1.4

A cena resgata os estágios sociais das mulheres bem-nascidas em rituais de passagem (*pais* – menina; *nymphé* – noiva; *gyné* – mulher). A figuração da quadriga

[249] BRULE, 1987; CALAME, 1996, 141-93 e CERQUEIRA, 2013, 88.

retrata a apresentação de um espetáculo público e o reconhecimento social e comunitário. O pintor indeterminado valoriza a música como elemento principal, destacando o tom festivo, e a função social da citarista-musicista se volta para esse aspecto. O pintor representa uma cena do cotidiano.

A ação social da musicista-citarista no casamento, representada na hydria do pintor Indeterminado, busca ressaltar que a jovem bem-nascida escoltava o cortejo, cantando canções e tocando a cítara. Desta maneira, essa representação alude à possibilidade de mulheres tocarem em cortejos, desenvolvendo canções e danças nupciais. A presença do *barbitos*, em vez da cìtara, significa que a jovem pode ser uma pedagoga em vez de uma hetaira.

Na abordagem de Calame (1993, 89), a representação de cortejos nupciais com quadrigas destaca sentimentos recíprocos, laços amorosos e perspectivas de alianças entre famílias que formulam jogos de interesses ao legitimar o casamento. Para François-Lissarrague (1994, 275), a quadriga nupcial estava mais associada com a corrida de cavalos em festivais e com a atividade cotidiana do guerreiro do que com o matrimônio. A associação sintagmática que o pintor Inteterminado realiza na face B, quando se reporta à partida do guerreiro, pode ser vista como um ritual de passagem de cunho familiar, similar à prática do casamento.

Krauskopf (1977, 27-8) observa a existência de um paralelo mítico, isto é, de uma imagem idealizada do matrimonio com a presença dos deuses dando uma esfera mítica ao casamento, como é o caso do cortejo nupcial de Tétis e Peleu. Esse tipo de representação buscava criar uma aura mítica em torno do casamento. Sabetai (1997, 330-31) afirma que esse modelo de casamento era uma tentativa de descrição das experiências da vida real. As famílias aristocráticas procuravam se associar aos deuses na busca da *sophrosine* e da beleza (kalé).

As imagens dos *lécitos* destacando as imagens nupcias de Dioniso e de Ariadne, do pintor a maneira do pintor de Haimon, destacam a busca dos homens pela aproximação com os deuses. A experimentação do ritual se torna evidente por causa da presença de algumas divindades que são mais próximas aos humanos, tais como Héracles, Dionisos e Hermes. O cortejo representa o casal divinizado em uma quadriga, acompanhado de uma jovem citarista e dos demais parentes. Nesse sentido, estas imagens denotam que não eram somente as heitairas a frequentarem os rituais dionisíacos, tendo em vista que Ariadne era a esposa (rainha basilina) de Dioniso e que os cabelos em *sakkós* seriam um indício dessa posição social. De acordo com as

informações de Corredoira (2006, 125) e de Carpenter (1992), os *lécitos* podem apontar para as questões do casamento, do leito nupcial e do erotismo. Ariadne teria como signo uma flor que destacava a questão do amor erótico. Em uma perspectiva comparada dos signos, observamos hetairas musicistas portando a mesma flor em um Stamnos do pintor de Beaune, de 525 a 475. Na cena, torna-se evidente que, após a beberagem, o simpósio poderia terminar em prazeres sexuais. Dessa forma, também poderíamos imaginar que, depois do casamento, aconteceria um banquete, e que a questão erótica ficaria implícita.

Musicista-citarista em uma procissão de casamento[250]

FIG. 28 (prancha 16) - Artefato: *Oinochoe*; Estilo: Figuras negras; Pintor: maneira do pintor de Haimon; Datação: 480 a. C.; Fabricação: Atenas; Proveniência: Atenas.
CVA: Paris, Bibliotheque Nationale 2, 59, PLS.(465,466) 79.17, 80.1.

Conforme os estudos de Carpinter sobre a iconografia de Dioniso e de Ariadne, as imagens se configuram como um canto de exortação ao matrimônio. Os *lécitos* destacam o *hiero gamos* (o casamento sagrado), e as esposas representadas como Ariadne seriam considerados modelos matrimoniais e símbolos de fertilidade. Compartilhamos da idéia de que a musicista-citarista, nesses vasos, também represente uma mulher bem-nascida, cujas virtudes são atestadas pela musicalidade e pela dança dentro de seu grupo ritual.

[250] No cortejo nupcial, o pajem seria Hermes travestido como um *komastes* anacreontico, usando um traje lídio bastante drapeado e um *sakkós* feminino na cabeça. Neste sentido podemos dizer que os *lécitos* em um contexto funerário destacam a ação social das esposas bem-nascidas que morriam prematuramente e que eram homenageadas como modelos matrimoniais de um grupo social relacionado com Dioniso.

O casamento de Dioniso e Ariadne pode reportar aos festivais das Dionisíacas rurais[251], chamados de *oschophoria* e que aconteciam entre o outono e a primavera, simbolizando a fertilidade do solo e o momento da abertura do vinho novo. Nesse dia, muito similar aos festivais anacreonticas, dois homens do *genos Salaminioi* se travestiam de mulher, carregando vinho e folhas de videiras, e a procissão era acompanhada de músicos. Nas cenas, observamos o cortejo de abertura dos festejos e encontramos a quadriga acompanhada de uma citarista, descrevendo a saída do cortejo da zona rural, demarcado pela ornamentação com folhas de videiras e acompanhado, em algumas ocasiões, por pequenas uvas.

O pintor retrata a instauração do festival a partir de um *kómos* festivo, cujo ponto de partida se relaciona com o campo, em virtude de a cena conter, além de uma charrete composta por cavalos, convivas montados em mulas. Esses símbolos podem descrever o concurso oficial a ter seu desenvolvimento pleno na zona urbana da cidade, mas reporta-se que os primeiros concursos oficiais[252] tiveram seu desempenho inicial no *demos* rural da Icaria, cujo vencedor foi Thespis, por volta de 534-33[253], durante a 61 olimpíada.

A tirania apresenta-se como uma forma de governo que mantêm elementos da realeza por meio do casamento. Esse tipo de relação entre os tiranos gregos procurava preservar as famílias e garantir a governabilidade. As mulheres tinham a capacidade de gerar filhos legítimos e se tornariam responsáveis por reafirmar a identidade da família do marido. A tirania de Pisístrato instituiu dois tipos de casamento remanescente do período heróico: o *endogâmico* (no interior da sociedade) e o *exogâmico* (exterior ao grupo primitivo).

Os filhos primogênitos de Pisístrato, Hiparco e Hipias, são oriundos de um casamento endogâmico, entre famílias de proveniência da Ática, o que garantia o

---

[251] A "Dionísia rural" foi realizada durante o inverno, no mês de Poseideon. O evento central foi a de *Pompe* (πομπή), a procissão, na qual *phalloi* (φαλλοί) foram realizadas por phallophoroi (φαλλοφόροι). Também participaram da *Pompe* foram *kanephoroi* (κανηφόροι - meninas carregando cestos), *obeliaphoroi* (ὀβελιαφόροι - que realizou longas pães), *skaphephoroi* (σκαφηφόροι - que realizou outras ofertas), *hydriaphoroi* (ὑδριαφόροι - que carregava potes de água) e *askophoroi* (ἀσκοφόροι - que carregava potes de vinho).

[252] A data da instituição da competição é dada pela chamada Fasti (IG ii ² 2318), uma gravação de inscrição de jogos ditirâmbicos, cômico e trágico no festival, criado em 346 a. C.. A lista de vitoriosos trágicos começa em 502/501 a. C., e uma data provável é ainda sugerido pela lista fragmentária de tragediógrafos vitoriosos (IG ii ² 2325).

[253] CONNOR, 1989, 26-32; SCULLION, 2002A, 81; ANDERSON, 2003, 178-182 E BURNETT, 2003.

controle da terra, do território e mantendo a identidade dos ancestrais. Ao adotar a poligamia, Pisístrato exercia o casamento exogâmico, casando-se com mulheres que descendiam de outras famílias que também exerciam a tirania. Esses casamentos externos geraram os *metroxenoi*, nascidos de mães estrangeiras. As mulheres eram consideradas aristocráticas e responsáveis por transmitirem a soberania, sendo um testemunho do estabelecimento da matrilinearidade que remanesceu desde a época do Bronze. Essa política fortalecia a identidade das famílias ligadas ao estabelecimento da tirania. Esse é o caso de Hegesistrato, nascido de Timonassa, mulher de descendência argiva. O seu estatuto de *nothoi* (de bastardo) somente o dotou ser tirano da região de Sigeum.

De acordo com Miriam Valdez Guia (2007, 207-214), as mulheres no período da tirania se assemelhavam às rainhas homéricas, que possuiam uma maior liberdade social em contexto de xênia ou uma parte do poder de seu marido real, o que diferenciava o rei dos outros personagens ilustres. Podemos inferir que essa ação seja um vestígio do antigo matriarcado mediterrânico, organização social que se reproduziu por meio das práticas matrimoniais dos tiranos·dos períodos arcaico e clássico. Essa norma é atualizada na tirania de Pisístrato quando este se casa com a filha de Mégacles e recebe do sogro a legitimidade para governar[254].

No modelo de *oikós* aristocrático a mulher apresentava um papel mais destacado, como, por exemplo, o *oikós* de Odisseus, na poesia épica, em que a mulher exercia certo tipo de protagonismo real. Este prestígio social pode ser observado a partir da riqueza das tumbas femininas na época geométrica[255]. As mulheres aristocráticas dentro desta ideologia da autoctonia estavam associadas ao Oriente, aos objetos de luxo, à ostentação, ao prestigio, e às relações de hospitalidade. Esse modelo de conduta social pode ser entendido como um modelo que descende de uma transição entre o modelo matriarcal para o patriarcal, no qual as mulheres aristocráticas se configuravam como detentoras de um determinado tipo de poder, ao transmitirem aos seus descendentes os bens de prestígios.

---

[254] Hdt. Hist. 1, 61; 3, 50-53; 5, 94; 6, 126-130; Arist. Ath. pol. 17, 3.

[255] STRÖMBERG, 1998, 11-28.

Margalit Finkelberg (1991, 303-18) considera que a tradição oral do período heróico foi preservada como memória ou mito histórico[256], sendo desenvolvida por dinastias locais que descendiam do herói Heleno. A autora explica que a sociedade pré-helênica manteve uma unidade étnica (linguística e cultura) com as populações da Ásia Menor. As dinastias ou as famílias aristocráticas preservavam a matrilinearidade, e o poder passava pelo casamento, por intermédio da linha feminina. A realeza pelo casamento significava que a sucessão dinástica ocorreria por causa da linhagem feminina. A autora se questiona sobre os motivos que levavam os reinos vizinhos a procurarem casamentos locais por intermédio das rainhas e chega à conclusão de que essas rainhas poderiam ter exercido o papel de sacerdotisas da deusa-terra.

Segundo Finkelberg (1991, 319), o término da prática de casamentos exogâmicos e da instituição da realeza pelo matrimônio, e a emergência da sucessão patrilinear deveu-se à invasão de grupos estrangeiros, como os dórios, e à ascensão da Cidade-Estado. A questão da função da rainha como sacerdotisa na Idade do Bronze pode ser observada através da diminuição das funções de Hera como deusa ligada à fertilidade no panteão de Zeus. Finkelberg sugere que essa atividade teria sido suprimida em favor da criação de mitos de fundação que consolidariam a identidade coletiva dos helenos baseada-se na idéia de um passado comum.

Na realização de um casamento fora da linhagem, no qual um exilado se torna rei, observa-se que ocorre uma assimilação de culturas. A mulher apresenta um papel crucial nessa relação de construção de novas dinastias, mantendo, dentro do novo grupo, as tradições e a identidade local. A autora argumenta que em grupos míticos no norte do Egeu a descendência mista advém de uma junção multiétnica de aristocratas. De acordo com Laura Sancho (1991, 62), teria sido esta a estratégia usada por Pisístrato, ao realizar um casamento no estilo "exogâmico", que permitia ao chefe do *oikós* ter mais de uma esposa, distribuir as *timai* (as honras) entre os filhos, sejam eles legítimos (*gnesioi*) ou não legítimos (*nothoi*). De acordo com a autora, Sólon teria estabelecido uma legislação matrimonial e familiar com a exclusão dos *nothoi*, reforçando a

[256] Os mitos para Finkelberg (2005, 167-8) não são apenas mitos que nos levam a verdade histórica, mas se relacionam com acontecimentos históricos específicos. Podemos dizer que estas questões de genealogias locais ou pan-helênicas permaneceram até o VI a.C.. O mito pode conter diversas informações sobre esse passado. Para a autora, esse passado pode sofrer transformações, pode ser intencionalmente atualizado, a fim de se tornar uma *memória coletiva*.

monogamia e o reconhecimento da esposa legítima (*asté egguete*) pela fátria (*agchesteria*)[257].

Finley (1981, 165) e Gernet (1960, 200) destacaram a permanência de práticas homéricas ou arcaizantes entre os tiranos. O casamento homérico assegurava à esposa (*alochos*) um status social. Por ter a esposa um preço (*hedna*), seu esposo poderia dispô-la como um bem a qualquer momento. Para Gernet, a adoção do modelo homérico permitiu a união da aristocracia.

Entretanto, a adoção do modelo homérico por Pisístrato era uma estratégia para a formação dos *astoi* (os cidadãos urbanos). O modelo soloniano instituído buscou o controle das formas matrimoniais por intermédio de uma *agnesioi*, isto é, por meio de uma esposa (*gyné*) ou pela indisponibilidade desta, utilizando-se de uma *pallaké* (concubina) com a finalidade de excluir os bastardos. A política matrimonial dos Pisistrátidas procurava resgatar as prerrogativas de Sólon com relação aos cidadãos que foram exilados com a *seisachteia* (a escravidão por dívida). Essa prática devolveria a dignidade dos afastados. O tirano integraria o corpo cívico com a inclusão dos considerados impuros. A lei de imigração, de acordo com Tucidides (Guerra do Peloponeso, 1, 2, 6), permitiu que os fugitivos de guerra posteriores à Guerra de Tróia se refugiarem em Atenas e se converterem em cidadãos. Essa lei favoreceu o assentamento de um grupo não Ático, os *neo-politai*[258], que, de acordo com Aristóteles (Ath. Pol. 13, 5), provocou a *stasis* (conflito civil). Esse costume foi instaurado por Solón, quando retirou os marcos da escravidão por dívida (os *horoi*), como um novo mecanismo político que buscava proporcionar um maior poder ao *demos*.

Na abordagem de Patterson (1981, 231), o grupo de cidadãos impuros era formado por imigrantes não perfeitamente integrados ou por mercenários atraídos por Pisístrato. O fenômeno da emergência de uma consciência cívica foi um processo legislativo impulsionado pelos tiranos, tendo em vista que dependiam politicamente de uma oligarquia comercial e mercantil, e dos segmentos de menos recursos para se sustentar frente a uma aristocracia tradicional, desenvolvendo símbolos de identidade, como os praticados nas formas de casamento endogâmico e exogâmico.

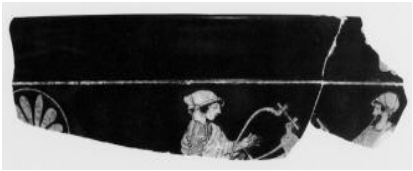
---

[257] Outros autores que concordam com esta perspectiva estão PATTERSON, 1981, 9-10; CANTARELA, 1960, 150-60.

[258] *Neo politae* eram cidadãos que não eram membros da comunidade por descendência. Concordam com a abordagem que os *neo politai* causaram a *stasis* ateniense no período arcaico, os seguintes autores: MEIER, 1980, 91-129; KINZL, 1978, 117-27; OSTWALD, 1969, 96-159; LEVECQUE, 1964, 25-32.

A aristocracia tradicional tinha como costume o estabelecimento de pactos de amizade com famílias estrangeiras, por intermédio de uniões matrimoniais, como o estudo de Louis Gernet salientou, nos anos 60. Neste sentido, pela argumentação exposta, pensamos que podemos sustentar que Pisístrato continuou a política de Sólon, tendo em vista que não significava que a comunidade *políade* praticasse exclusivamente um casamento exogamico, como os tiranos faziam. O emigrado poderia ser assimilado ao corpo cívico por intermédio do matrimônio e por meio da fixação de uma residência, coabitando com uma legitima cidadã. O afastamento do emigrado somente aconteceu no V a. C., como fruto de uma aliança antipersa. Petterson (1981, 232 ss) acredita que aconteceu um incremento populacional com o aumento do numero de cidadãos entre 480 e 450, quando teria havido uma entrada massiva de estrangeiros na lista de *frátrias* e do *demos*.

Sólon e os Pisistrátidas permitiram que cidadãos de qualquer grupo social tivessem acesso à cidadania, reconfigurando as relações matrimoniais e permitindo a participação do emigrado ou do estrangeiro residente. Com a Democracia radical de Péricles, somente por intermédio da Assembléia e pela fixação de uma comunidade de sangue. Essa prerrogativa somente era conseguida com o matrimonio, assegurando um marido ateniense às mulheres bem-nascidas antes das metecas (estrangeiras domiciliadas). Em virtude das muitas fraudes que existiam nas listas dos demos (Dem. Orat.59, 17 e 52), a rigidez legislativa se tornou tão forte que era proibido entregar uma mulher estrangeira em matrimonio para um ateniense, constituindo um crime. Todas estas medidas procuraram frear a prática de contrair alianças matrimoniais fora da *pólis* (HUMPREYS, 1974, 93). De acordo com Aristóteles (Ath. Pol. 24. 1; 26, 3), essa medida pretendeu terminar com a naturalização excessiva de estrangeiros e com a inclusão de novos cidadãos, o que gerou a divisão binária entre *astoi* e *xené* como parte de uma realidade transformada pelos Pisistrátidas, com a política de alianças que determinavam a identidade de pertencimento ao grupo pelo matrimônio e pela participação nos *demoi*, reconstituindo a tradição de autoctonia Ática, com a definição de quem era cidadão a partir da Assembléia. Como define Martin (1974, 180-187), os aristocratas precisavam chegar à Assembléia para ter prerrogativas políticas.



CONCLUSÃO

As musicistas-citaristas como uma política sócio cultural dos Pisistratidas

O tema sobre a musicista-citarista no período da tirania Pisistrátidas (Pisístrato e seus filhos, Hiparcos e Hípias) abrange um conjunto de problemas que possibilita a criação de um campo de experimentação comparada entre a História, a Arqueologia, a Literatura e a Semiótica da Imagem, que, de alguma forma, possa lidar com os produtos culturais sob a ótica do texto/narrativa, relação de poder/tirania, representação/imagética como formas empíricas de uso da linguagem, que nos permita a construção do objeto em História Comparada. Propusemo-nos, através dos sistemas semióticos das unidades formais mínimas, a analisar a sociedade dos atenienses junto às suas práticas histórica e socialmente contextualizadas.

A iconografia Pisistrátida desenvolveu um discurso visual que incorpora aspectos da "Era de Ouro" na Atenas arcaica. Aristóteles, na *Athenaion Politeia* (16.7.), institui a tirania de Pisístrato como a era de Chronos (*ho epi bios Kronou*), caracterizando-o como um governo de paz e tranquilidade. O repertório iconográfico foi ampliado, incluindo cenas míticas sobre heróis e cenas da vida cotidiana, divulgadoras de atividades sociais que ocorriam no campo e na cidade. Pisístrato adotou símbolos míticos e cultuais para estabelecer um modelo de liderança e estabelecer um programa político que lhe assegurasse estabilidade social e poder de comando. O tirano demonstrou o conhecimento do poder comunicativo do mito e da religião.

Procuramos revelar a participação das musiscistas-citaristas pedagogas e hetairas no contexto *políade* e no contexto dos rituais ou festivais cívicos consagrados às deidades patronas Athená e Dioniso, nos quais a presença da personagem musical era necessária. Refletimos sobre a participação feminina em cenas de dança e de música. Discutimos a participação da mulher em rituais públicos e não somente privados. As cenas pintadas representaram musicistas-citaristas em contextos sagrados ou na *hetaireía* consagrada às divindades, como Athená, Afrodite, Apolo e Dioniso. A primeira e a última associação, em particular, pontuam o encontro com a divindade e a

sociedade estabelecida pelos Pisistrátidas, evidenciando, sobretudo, os espaços públicos de participação feminina, onde a mulher atuava como protagonista ao lado do homem, em rituais cívicos importantes para a *sophrosine* social, como eram os banquetes. Correlacionamos a cultura material em uma perspectiva comparada, observando as similitudes e as diferenças nas situações em que as figuras das musicistas-citaristas apareciam em sua atuação social e performance dentro da sociedade aristocrática do VI a. C., conforme as diretrizes teóricas da "Arqueologia de Gênero" da vertente anglo-saxã desenvolvida pelas pesquisadoras Conkey e Spector e seus seguidores.

Em um conjunto de vasos cerâmicos, datados de 550-510 a. C., confeccionado por artesãos-pintores que residiam em Atenas e eram possivelmente patrocinados pelos tiranos, observamos a *citharoidia*, ou seja, a prática de tocar cítaras em diferentes situações sociais (apresentação musical, competições festivas ou cívicas, ou em procissões de casamento) com a participação de outras mulheres ou com a presença do masculino. As musicistas-citaristas apresentaram signos idênticos, estando vestidas com *himation* e *chiton* como traje identitário e portando cítaras ou liras de diferentes cordas nas mãos. Apesar de não apresentarem signos de exterioridade, as funções sociais dos vasos cerâmicos, como discursos visuais, remetem às festividades das Panateneias ou das Grandes Dionisíacas durante a tirania.

Os vasos com a temática da musicista-citarista nos evidenciam a *ressignificação* dos gêneros. Os festivais apresentados em Atenas por Anacreonte trazem os costumes aristocráticos da Ásia Menor, tendo como modelo idealizado o grupo ritual de Safo em Lesbos. Os rituais expressados pelos vasos anacreonticos destacam o simpósio e o *komos* como princípios rituais de inclusão social de diversos grupos dentro da comunidade aristocrática de Atenas do VI a. C. (NAGY, 2004, 46-8). Os tiranos procuraram se apropriar desses rituais para ensinar costumes ancestrais e aristocráticos a uma oligarquia emergente, incorporada ao corpo cívico.

As canções performatizadas pelas musicistas-citaristas teriam um fundamento divino e um valor festivo, ou seja, em festivais sagrados aos deuses, que tinham como função ritual educar os seus participantes. Em suas performances, as musicistas-citaristas atuariam como "corpos imaginários". Essa atuação social das musicistas-citaristas criaria uma "relação de poder", observada pelos artesãos-pintores como o atrito político e econômico entre o tirano/oligarquia emergente e a aristocracia tradicional. Essas ações executadas pelas musicistas-citaristas gerariam processos

discursivos que reproduzem a diferença entre os segmentos sociais e relativizam a identidade *políade*.

Por causa dessa interação, o gênero pode ter diferentes performances/atividades, dependendo do contexto e da divisão social dos papéis da mulher em uma determinada sociedade. Tomamos como exemplo os *lekythoi* com cenas de quadrigas, do pintor de Haimon, que estão ligadas ao papel da deusa Athená como protetora da *pólis*. As cenas de jovens como musicistas-citaristas remetem às seguidoras de Athená e às participantes dos festejos e das competições *panatenaicas* (BERARD, 1989, 109-120). Este tipo de abordagem observa a interação entre os personagens com outras identidades sociais. As estruturas de análise nos permitiram relativizar o binômio mulher/citara, que é suficiente para qualificar qualquer personagem como uma hetaira, segunda a formulação da historiografia tradicional, influenciada pelos discursos textuais antigos que disforizavam essa identidade social, que acreditamos ser exercida por uma mulher bem-nascida, como uma virtude social.

As imagens das citaristas são raras. As escassas catalogações realizadas foram, sobretudo, relacionadas ao simpósio grego e classificadas como elemento figurativo na cena (REGIS, 2009), e como objeto de ambigüidade perante o masculino (FRONTISI E LISSARAGUE, 1990, 211-256).

Selecionamos um corpus imagético de 18 vasos gregos com a figuração da musicista-citarista em diferentes situações sociais no espaço *políade*, entre 560 a 510 a. C.. Esse tipo de artefato material reflete o modo de vida da aristocracia ateniense na época de tirania, com ativa participação feminina, demonstrada em um contexto de *xênia sagrada*. Nas festividades representadas nos vasos cerâmicos, as mulheres, a partir de uma abordagem comparada dos signos recorrentes, se diferenciam como participantes: vislumbramos a atuação de hetairas e de mulheres bem-nascidas (jovens nubentes) que, sob a influência das divindades *políades* (Athená e Dioniso), demonstram os seus modos de participação na *pólis*, reterritorializando o seu espaço de atuação social e redefinindo o público e o privado, por intermédio da religião *políade*.

Como parte da educação aristocrática, as musicistas-citaristas pedagogas deveriam se afastar da execução musical com finalidade profissional, como as hetairas. A prática da música se apresenta como elemento definidor do caráter do cidadão e do aprendizado da virtude. A educação aristocrática deveria servir à cultura em vez de atender às necessidades profissionais, aos trabalhos práticos, e os teóricos deveriam estar ligados ao ócio, à liberdade e ao aperfeiçoamento moral dos cidadãos abastados. A

tradição aristocrática garantiria a educação musical como uma etapa da formação do cidadão. A tradição lírica foi trazida para Atenas, bem como a tradição jônica, representada pelos poetas da Ásia Menor. Como nova potência comercial no mar Egeu, por causa da exportação de vinho e azeite, Atenas importava a cultura da poesia lírica e a renovação desse estilo pelo poeta Anacreonte de Teos. O contexto mais público para as relações sociais dos musicisistas-citaristas, independente do gênero, eram, como vimos, o desenvolvimento dos festivais em que os cantores e os musicistas-citaristas, ligados à tradição monódica, realizavam os espetáculos. As poesias líricas e suas subdivisões figuravam com bastante destaque.

Os Pisistrátidas utilizaram a festividade das Panateneias como atividade propagandista e política, procurando destacar o modo de vida ateniense para toda a Ática, e fora dela, por intermédio dos jogos Panathenaicos em honra à deusa Athená, que contava com a presença de atletas e políticos estrangeiros oriundos de outras *póleis* do Mediterrâneo. Chama-nos a atenção a presença, nessa disputa, do concurso entre musicistas-citaristas. Destacamos nas representações imagéticas, a presença da musicista-citarista em concursos e a sua participação na esfera pública. Como nos aponta um fragmento de taça de Douris Painter, datado de 475 a.C., as atividades musicais agônisticas com a cítara por parte da aristocracia ateniense permaneceriam mesmo após termino da tirania dos Pisistrátidas, em 514 a. C.[259]

No período dos Pisistrátidas, o poeta Anacreonte, patrocinado por Hiparco, se tornou o responsável por transmitir os ensinamentos das *Musaeus*, as canções das musas, por meio das poesias épicas, aos cidadãos de Atenas, nas festividades cívicas. Essa divulgação era executada por meio de festividades como as Panateneias, que envolvia diversos membros da *pólis*, como as mulheres, que, em conjunto com os homens, desenvolviam um tipo particular de espetáculo denominado de *kitharoidia*, cuja função era divulgar os poemas épicos e as normas sociais de conduta.

Pisístrato redefine para a Atenas do período arcaico o ideal aristocrático da época de Homero, construindo uma organização patriarcal da sociedade onde o homem é o líder e deve ter uma esposa que garanta a sucessão e a transmissão legitima do patrimônio.

A esposa homérica parece ter uma maior liberdade social ou uma parte do poder de seu marido real, que diferencia o rei dos outros concidadãos. Podemos inferir que

[259] CVA: Malibu, J. Paul Getty Museum 8, 66, Pl.(1736) 459.3

essa ação seja um vestígio do antigo matriarcado mediterrânico. Essa organização social se reproduziu nas praticas matrimoniais dos tiranos·dos períodos arcaico e clássico. Essa norma é realizada na tirania de Pisístrato quando este se casa com a filha de Mégacles e recebe do sogro a legitimidade para governar[260].

A temática da musicista-citarista, construída a partir das imagens de diferentes campos de atuação social da mulher na sociedade grega aristocrática, procura ser uma proposta alternativa à visão binária homem x mulher, homem ativo x mulher passiva, homem provedor x mulher doméstica, homem público x mulher privada. Os artefatos arqueológicos, os vasos atenienses com a imagem da mulher citarista detêm um potencial relevante para a redefinição do imaginário e dos diversos paradigmas sociais formulados para ela pelos discursos de visão masculina. O nosso objetivo, portanto, foi o de delinear uma visão alternativa da citarista, como mulher independente, que exerce uma atividade profissional de musicista e que participa de competições em simpósios, junto ao universo masculino. Partindo dessa premissa, afastamos o padrão de subordinação da mulher à figura do homem, imposto pelo discurso masculino. Essa prática evidencia, sobretudo, a atuação da mulher como sujeito ativo nos espaços públicos onde desempenha um papel social de protagonista ao lado do homem nos rituais cívicos, importantes meios sociais para estabelecimento da *sophosyne*, da *philia* e da *xênia (*bom senso, amizade e hospitalidade) entre os cidadãos.

[260] Hdt. Hist. I, 61; III, 50-53; V, 94; VI, 126-130; Arist. Ath. Pol. 17, 3.

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº1 – Referências

BA: 10711
Louvre F207
Representação: mulher portando uma citara durante procissão de casamento
Artefato: Anfora A
Estilo: figuras negras
Pintor: Indeterminado
Datação: 530-520 a. C.
Fabricação: Atenas
Proveniência: Itália, Etruria

Referência: Corpus Vasorum Antiquorum: PARIS, LOUVRE 3, III.He.14, PL.(159) 22.1.4
Bibliografia: CERQUEIRA, 2001, cat. 293

Repertório
Anatômicos: Existe a presença de seis personagens humanos (um casal, um homem jovem imberbe, um idoso em pé e uma mulher em pé a frente dos cavalos) e três animais (cavalos negros). A terceira personagem, da direita para a esquerda, com um corpo de mulher adulta definido, com cabelos compridos e a cabeça e o corpo voltados para a direita
Utensílios: *himation* plissado e bordado e *chiton* longo, *cítara* e *quadriga*
Espaço: externo.
Função social do artefato: jarro de corpo arredondado com pé e alças nas laterais e no pescoço, usado principalmente para transportar água.
Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*) - inexistente
Adereço	Fita - acessório feminino – vencedora de concursos musicais - inexistente
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessorio feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical – inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical – inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista (*kitharistes*)
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	Quadriga – meio de transporte utilizado para transportar o casal de noivos
Performance	Mulher em pé portando cítara
Atuação interativa	Procissão de casamento
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista em uma procissão de casamento aristocrático.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº 2 – Referências

BA: 5165
Milwaukeen 17928. 2226
Representação: mulher tocando citara sentada em uma cadeira baixa em um espaço externo
Artefato: kylix
Estilo: figuras negras
Pintor: Oficina de Nikosthenes
Datação: 530 a. C.
Fabricação: Atenas

Referência: Milwaukee (WI), Art Center: N17928.2226
Bibliografia: Ars Antiqua A.G., Lucerne, sale catalogue: LAGERKATALOG 4, (4.12.1969), 36; Moon, W. & Berge, L., (eds.), Greek Vase Painting in Midwestern Collections (Chicago, 1979): 88, 89, NO.52 (A, B, I)

Repertório
Anatômicos: mulher adulta sentada à esquerda, com cabelos compridos amarrados como um sakkós diante de outra mulher adulta sentada, voltado para a direita.
Utensílios: himation plissado e chiton longo, fitas e sakkós, citara, flauta dupla, cadeira de assento baixo, flores e palmetes.
Espaço: externo.
Função social do artefato: Taça/cálice para vinho de corpo largo levantado por um pé e estruturado por duas hastes e usada preferencialmente em simpósios.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós
Adereço	Fitas - acessório feminino – inexistente
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessório feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical – inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara – inexistente
Mobiliário	Cadeira de assento baixo usado na apresentação musical ligado ao espaço interior ou restrito
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	Treinamento musical
Ação social	Citarista hetaira

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista realizando um treinamento musical com uma auletista para um banquete dionisiaco.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº3 – Referências

BA: 310505
Louvre F70
Representação: sacerdotisa portadora de citara ou musicista em pé em um ginásio
Artefato: Stamnos mastoid
Estilo: Figuras negras
Pintor: Amasis
Datação: 530 a.C. (Middle period – Late: 550-530 = c. 530 – cf. VON BOTHMER, 1985, 198, 239)
Fabricação: Atenas
Proveniência: Etruria, Vulci
Referência: Paris, Musee du Louvre: F70/Paris, Musee du Louvre: MNB1686
Bibliografia: Bothmer, D.von, The Amasis Painter and his World (Malibu, 1985): 198-199, NO.53 (A, B)/Martins, J.P., A Arte e os Jogos Gregos na Antiguidade, As Representacoes das Actividades Fisico-Atleticas na Ceramica Classica Grega nos Periodos das Figureas Negras e Vermelhas (Coimbra, 2009): 112, FIG.51 (B)/Smith, T.J., Komast Dancers in Archaic Greek Art (Oxford, 2010): 322, PL.18C (A)/Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., Beazley Addenda, 2nd edition (Oxford, 1989): 46/Oakley, J.H. et al., Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings (Oxford, 1997): 36, FIG.2 (B)/Beazley, J.D., Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford, 1956): 156.76/Ephemeris Archaiologike: 134 (1995) PL.52.1 (A)

FACE A

FACE B

Repertório
Anatômicos: Na face A encontram-se três figuras humanas – uma mulher e dois homens jovens. O corpo da personagem é uma mulher adulta, cabelos compridos amarrados com fitas e pescoço encontram-se adornado com um colar.
Utensílios: himation e chiton longos e citara
Espaço: indeterminado, talvez um ginásio, palestra.
Funcao social do artefato: jarro de corpo arredondado com pé curto e alças na barriga e sem pescoço, com boca larga, usada principalmente para misturar e servir vinho em simposios.
Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*Iydopateia*)
Adereço	Sakkós – inexistente
Adereço	Fita - acessório feminino
Adereço	Colar – acessório feminino
Adereço	Brinco – acessorio feminino
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical - inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical - inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara – inexistente
Mobiliário	Inexistente
Performance	Mulher em pé entregando uma cítara
Atuação interativa	Jogos atléticos
Ação social	Citarista pedagoga (mestra do coro)

Intenção de comunicação
Mulher oficiante entregando uma citara como premiação em um ginásio para jovem imberbe.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº4 – Referências

BA: 332211
Siracusa 24499
Representação: Mulher tocando citara sentada em uma cadeira baixa
Artefato: Pyxis
Estilo: Figuras negras
Pintor: Palmette and Swan Group (Beazley, ABV 661.9)
Datação: 550 a. C. (cf. PANVINI; FILIPPO, 2003, 254, N. C22)
Fabricação: Atenas
Proveniência: Gela
Referência: Panvini, R. & Filippo, G. Ta Attika: Attic figured vases from Gela, 2003, 254.
Bibliografia: Fouilland. La Sicília greca, 1989, 133.

Repertório
Anatômicos: mulher adulta, com cabelos longos presos em um *sakkós*.
Utensílios: *himation* e *chiton* longos, *sakkós,* e cadeira de assento baixo.
Espaço: indefinido.
Função social do artefato: cerâmicas redondas com tampa que serve para armazenar cosméticos ou jóias.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Fita - acessório feminino – inexistente
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessorio feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical - inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical - inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara – inexistente
Mobiliário	Cadeira de assento baixo usado na apresentação musical ligado ao espaço interior ou restrito
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	Treinamento ou performance musical individual
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista realizando um treinamento ou uma apresentação musical em um ambiente privado
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº5 – Referências

BA: 332210
Praga 22.88
Representação: Mulher tocando citara sentada em uma cadeira baixa
Artefato: Pyxis
Estilo: Figuras negras
Pintor: Swan e Palmette Group
Datação: 550 a. C. (570 a. C., CVA, 42)
Fabricação: Atenas
Referência: Prague, Charles University: 22.88/Prague, Charles University: E86
Bibliografia: Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., Beazley Addenda, 2nd edition (Oxford, 1989): 147/Beazley, J.D., Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford, 1956): 661.8/Beazley, J.D., Paralipomena (Oxford, 1971): 316/Corpus Vasorum Antiquorum: PRAGUE, UNIVERSITE CHARLES 1, 42, PL.(034) 34.2-3

Repertório
Anatômicos: mulher adulta, com cabelos compridos amarrados em um *sakkós*.
Utensílios: *himation* e *chiton* longos, *sakkós,* e cadeira de assento baixo.
Espaço: indefinido.
Função social do artefato: cerâmicas redondas com tampa que serve para armazenar cosméticos ou jóias.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Fita - acessório feminino
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessorio feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical - inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical - inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara – inexistente
Mobiliário	Cadeira de assento baixo usado na apresentação musical ligado ao espaço interior ou restrito
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	Treinamento ou performance musical individual
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista realizando um treinamento ou uma apresentação musical em um ambiente privado
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº6 – Referências

BA 9027063[261]:
Atenas, Museu da Ágora, P33109
Representação: citarista em uma corrida de quadriga
Artefato: lecito
Estilo: negras
Pintor: Class of Athens 581 (cf. LYNCH, 2001, nº 10, p. 187-188; fig. 28)
Datação: c. 500-490 a.C. (Early fifth century; cf. LYNCH)
Fabricação: Atenas
Referência: Athens NAM 463 ABL 233, n. 34, pl. 38, 2a, b.
Bibliografia: Lynch. K. M. The symposium in context. Hesperia Supplement 46. Athens ASCSA, 2011, 188.

Repertório
Anatômicos: Número indeterminado de personagens, talvez duas figuras (um homem e uma mulher) em uma carruagem com um par de cavalos, no centro uma mulher segurando uma citara com um himation ou chiton muito drapeado. À frente puxando a quadriga existem dois cavalos negros
Utensílios: *himation* e *chiton* longos e fita
Espaço: externo
Função social do artefato: vaso de formato cilíndrico, com pescoço criando ombros no topo da barriga, usado como recipiente de óleo e utilizado para funções rituais, como a funerária, podendo ter uma atribuição por influencia coríntia para armazenar perfumes ou óleo perfumado

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Fita - acessório feminino – vencedora de concursos musicais
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessorio feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical - inexistente
Instrumento musical	Cítara – Instrumento de musicista (*kitharistes*)
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	Synóris – meio de transporte utilizado para transportar o atleta
Performance	Mulher em pé tocando cítara
Atuação interativa	Procissão de casamento
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista em uma corrida de quadriga (*synóris*).
UFM mulher/citara

[261] Beazley no BA descreve o personagem trajando uma vestimenta plissada e identificando-o como Apolo, mas que em uma perspectiva comparada de sintagmas poderia se aproxima mais das personagens femininas descritas na prancha 07.

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº7 – Referências

BA: 352033
Frankfurt B311
Representação: Mulher tocando citara em uma corrida de quadriga
Artefato: Kylix
Estilo: Figuras negras
Pintor: Haimon Group (CVA)
Datação: Datação c. 480-470 (CVA: Primeiro trimestre do século V; obra tardia do Grupo de Hémon)
Fabricação: Atenas
Proveniencia: Cápua
Referência: Frankfurt, Museum fur Vor- und Fruhgeschichte: B311
Bibliografia : Corpus Vasorum Antiquorum: FRANKFURT, FRANKFURT AM MAIN 2, 20, PLS.(1447,1448) 56.4, 57.1-2/Beazley, J.D., Paralipomena (Oxford, 1971): 285

Repertório
Anatômicos: Em ambos os lados da taça, dois personagens masculinos em quadrigas. Nos centros das imagens, mulheres seguram citara e vestem um himation ou chiton drapeados.
Utensílios: himation plissado e chiton longo, sakkós, citara, folhas de hera e palmettes.
Espaço: externo.
Função social do artefato: Taça/cálice para vinho de corpo largo levantado por um pé e estruturado por duas hastes e usada preferencialmente em simpósios.
Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*Iydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*Iydopateia*)
Adereço	Fitas - acessório feminino – vencedora de concursos musicais
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessorio feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical – inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical - inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	Synóris – meio de transporte utilizado para transportar o competidor
Performance	Mulher em pé tocando cítara
Atuação interativa	Jogo atlético
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista em uma corrida de quadriga (*synóris*).
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº8 – Referências

BA: 200044
Munich 2446
Representação: Mulher tocando cítara em um festival
Artefato: oinochoe
Estilo: figuras vermelhas
Pintor: Goluchow
Datação: c. 520 a.C. (CVA)
Fabricação: Atenas
Proveniência: Etruria, Vulci
Inscrição: καλος
Referência: Munich, Antikensammlungen: 2446/Munich, Antikensammlungen: J1324/ Corpus Vasorum Antiquorum: MUNICH, ANTIKENSAMMLUNGEN 12, 29/Corpus Vasorum Antiquorum: MUNICH, MUSEUM ANTIKER KLEINKUNST 2, 20, PLS.(280,282,288) 84.1, 86.1, 92.1. BEILAGE 8.4, PLS.(3209,3210) 16.1
Bibliografia: Paquette, D., L'Instrument de musique dans la ceramique de la grece antique (Paris, 1984): 137, CB6 (PART)/Beazley, J.D., Attic Red-Figure Vase-Painters, 2nd edition (Oxford, 1963): 10.4/, 17.5/Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., Beazley Addenda, 2nd edition (Oxford, 1989): 151/Beazley, J.D., Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford, 1956): 429.1, 433/

imagem frontal

Repertório
Anatômicos: corpo de mulher adulta definido, com cabelos compridos e com a cabeça e o corpo voltado para a direita com os pés descalços, em pé e caminhando.
Utensílios: *himation* plissado e bordado, *chiton* longo, fita, brinco, citara e porta *aulós*.
Espaço: interno.
Função social do artefato: jarro de corpo arredondado com pe, com uma alça na parte traseira e com boca em trifólio, em forma de trevo, usado para carregar vinho para servir uma taça ou uma chous.
Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*) - inexistente
Adereço	Fita – acessório feminino – vencedora de concursos musicais
Adereço	Colar – acessório feminino
Adereço	Brinco – acessorio feminino
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical - inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	Colunas
Performance	Mulher em pé tocando cítara
Atuação interativa	Festival das Antesterias ou Panatenaico
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista em um festival (Panateneias ou Antesterias)
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº9 – Referências

BA: 202015
Copenhagen 2701
Representação: Mulher fazendo uma performance musical
Artefato: Lécito
Estilo: Figuras vermelhas
Pintor: Berlim
Datação: c. 480 a.C. (CVA, p. 58)
Fabricação: Atenas
Proveniência: Itália, Olvieto
Referência: Collection Record: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek: 2701
Publication Record: Corpus Vasorum Antiquorum: COPENHAGEN, NY CARLSBERG GLYPTOTEK 1, 57-58, FIG.23, PL.(489) 37.1-4
Bibliografia: Johansen, F., Greece in the Archaic Period, Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhagen, 1994): 219, NO.152/ Beazley, J.D., Attic Red-Figure Vase-Painters, 2nd edition (Oxford, 1963): 211.196/ Beazley, J.D., Paralipomena (Oxford, 1971): 343

Repertório
Anatômicos: corpo de mulher adulta, cabelos compridos amarrados como um coque com faixas e corpo sentado voltado para a direita
Utensílios: *himation* e *chiton* longos, fita, cadeira de assento baixo e porta aulós.
Espaço: externo
Função social do artefato: vaso de formato cilíndrico, com pescoço criando ombros no topo da barriga, usado como recipiente de óleo e utilizado para funções rituais, como a funerária, podendo ter uma atribuição por influencia coríntia para armazenar perfumes ou óleo perfumado

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*) – inexistente
Adereço	Fitas - acessório feminino – vencedora de concursos musicais
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessorio feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical – inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	Inexistente
Performance	Mulher em pé tocando cítara
Atuação interativa	Apresentação musical
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista executando uma performance dançante.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº10 – Referências

BA: (?)
Tarquinia RC992
Representação: Mulher tocando citara e outra dançando
Artefato: Anfora
Estilo: Figuras vermelhas
Pintor: Berlim
Datação: c. 490-480 (cronologia do pintor; cf. Boardman)
Fabricação: Atenas
Proveniência: Itália, Olvieto

Referência: Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese: RC992
Bibliografia: Beazley, J.D., Attic Red-Figure Vase-Painters, 2nd edition (Oxford, 1963): 246.7

Repertório
Anatômicos: corpo de mulher adulta, cabelos compridos amarrados como um coque e corpo sentado voltado para a direita
Utensílios: himation e chiton longos, fita larga e cadeira de assento alto
Espaço: externo.
Função social do artefato: jarro de corpo arredondado com pe e alcas do pescoço a barriga serve principalmente para transportar agua ou vinho.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós/mitra?
Adereço	Fitas - acessório feminino – inexistente
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessório feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	cadeira de encosto alto
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	Apresentação musical (coro de jovens nubentes)
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como musicista citarista executando uma performance dançante.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº11 – Referências

BA: (?)
Coluchow 32
Representação: Mulher citarista tocando em uma apresentação musical
Artefato: Hidria
Estilo: Figuras negras
Pintor: Sappho Painter
Datação: c. 500-490 a.C. (cf. Boardman: Six techniques: Sapho Painter "early fifth century")
Fabricação: Atenas
Inscrição: Φσαφ[φ]ο*(Phsaph(ph)o*
Referência: Corpus Vasorum Antiquorum: GOLUCHOW, MUSEE CZARTORYSKI, 17, PL.(016) 16.3A.3B
Bibliografia: Yatromanolakis, D., Sappho in the Making, The Early Reception (Cambridge and London, 2007): 69, FIG.1 (BD)/Ducati, P., Storia della Ceramica greca (Florence, 1922): II, 263, FIG.210/Haspels, C., Attic Black-figured Lekythoi (Paris, 1936): 228.56/Koloski-Ostrow, A.O., and Lyons, C.L., Naked Truths, Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology (London, 1997): 110, FIG.13 (PART)/Boardman, J., Athenian Black Figure Vases (London, 1974): FIG.311 (PART)

Repertório
Anatômicos: A cena representa uma figura humana de mulher adulta voltado para a direita, com cabelos compridos amarrados como um coque.
Utensílios: himation e chiton longos, citara, brincos, colar e fita
Espaço: indefinido.
Funcao social do artefato: jarro de corpo arredondado com pe e alcas nas laterais e no pescoço usado principalmente para transportar agua.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*) – inexistente
Adereço	Fitas - acessório feminino – vencedora de concursos musicais
Adereço	Colar – acessório feminino
Adereço	Brinco – acessorio feminino
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical – inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical - inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	Inexistente
Performance	Mulher em pé tocando cítara
Atuação interativa	Apresentação musical
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista executando uma performance dançante.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha 12 – Referências

BA: (?)
Rodes 13.524
Representação: Mulher tocando citara em pé e dançando em um agón musikoi
Artefato: Olpe
Estilo: Figuras negras
Pintor: Dot Ivy Group
Datação: 510-500 a. C.
Fabricação: Atenas
Proveniência: Rhodes, Camiros

Referência: Rhodes, Archaeological Museum: 13524/ Corpus Vasorum Antiquorum: RODI, MUSEO ARCHEOLOGICO DELLO SPEDALE DEI CAVALIERI 1, III.H.E.6, PL.(444) 12.2-3.
Bibliografia : Beazley, J.D., Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford, 1956): 447.4.

Repertório
Anatômicos: mulher adulta em pé voltada para a direita, com cabelos compridos amarrados com uma fita diante de um jovem também em pé, voltado para a esquerda, realizando uma performance dançante ou caminhando.
Utensílios: himation plissado e chiton longo, fitas, plectron e um porta aulós.
Espaço: externo.
Função social do artefato: muito parecido com uma oinochoe. Apresenta uma diferenciação em relação a altura e uma alça elevada. Usada para acondicionar bebida, sobretudo vinho, era usado como medida.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*Iydopateia*)
Adereço	Sakkós – inexistente
Adereço	Fitas - acessório feminino
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessório feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	Inexistente
Performance	Mulher em pé tocando cítara
Atuação interativa	Apresentação musical
Ação social	Citarista hetaira

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista realizando uma apresentação musical em uma disputa musical.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha 13 – Referências

BA: 200509
Munich 9265
Representação: Mulher citarista sentada em uma cadeira baixa em um Kómos
Artefato: kylix
Estilo: negra
Pintor: Oltos (Beazley ABV 61.73)
Datação: c. 520-510 a.C. (CVA, p. 11)
Fabricação: Atenas
Proveniência: Olvieto
Inscrição: καλος

Referência: Munich, Antikensammlungen: 9265 /Beazley, J.D., Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils (Tubingen, 1925): 16.60/ Beazley, J.D., Attic Red-Figure Vase-Painters, 2nd edition (Oxford, 1963): 61.73, 1700
Bibliografia: Blumel, K., Sport und Spiel bei Griechen und Ro&776;mern (Berlin, 1934): PL.24 (I)/Licht, H., Sittengeschichte Griechenlands (Dresden, 1925-28): II, 145 (I)/Jahreshefte des Osterreichischen Archaologischen Instituts in Wien: I, 43/ Martins, J.P., A Arte e os Jogos Gregos na Antiguidade, As Representacoes das Actividades Fisico-Atleticas na Ceramica Classica Grega nos Periodos das Figureas Negras e Vermelhas (Coimbra, 2009): 112, FIG.50 (I)/Gehrig, U., Greifenhagen, A., and Kunisch, H., Fuhrer durch die Antikenabteilung (Berlin, 1968): PL.70 (I)/Peschel, I., Die Hetare bei Symposium und Komos in der attisch rotfigurigen Malerei des 6.-4. Jhs. v.Chr. (Frankfurt, 1987): PL.8 (B)/Spivey, N., Understanding Greek Sculpture, Ancient Meanings, Modern Readings (London, 1996): 37, FIG.16 (I)/Vanhove, D. (ed.), El deporte en la Grecia antigua, la genesis del olimpismo, May 10 - August 9, 1992 (Barcelona, 1992): 406, NO.275 (COLOUR OF I) Apollo: 140 (JULY 1994) 4, FIG.2 (I)/Heilmeyer, W-D., et al., Antikenmuseum Berlin, Die ausgestellten Werke (Berlin, 1988): 106, NO.5 (I)/Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., Beazley Addenda, 2nd edition (Oxford, 1989): 165/Kephalidou, E., Nikitis, Eikonographiki meleti tou archaiou ellinikou athlitismou (Thessaloniki, 1996): PL.18.G5 (I)/Vanhove, D. (ed.), Le Sport dans la Grece Antique, Du Jeu a la Competition, 23 Janvier- 19 Avril 1992 (Gent, 1992): 406, NO.275.

Repertório
Anatômicos: mulher adulta sentada em uma kline com um himation-chiton plissado e sakkós.
Utensílios: *himation e chiton longos, barbitos e sakkos*.
Espaço: interno.
Função social do artefato: taca para beber vinho em simpósio.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*Iydopateia*)
Adereço	Sakkós
Adereço	Fitas - acessório feminino – inexistente
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessório feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical – inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical – inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara – inexistente
Mobiliário	Almofadas grandes para reclinar
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	Simpósio
Ação social	Citarista hetaira

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista realizando uma apresentação musical em um kómos.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha 14 – Referências

BA: 32053
Malibu 86.AE.106
Representação: Citarista sentada em um simposio
Artefato: Stamnos
Estilo: Figuras negras
Pintor: Beaune Painter
Datação: c. 510-500 a.C. (CVA, p. 53)
Fabricação: Atenas

Referência: Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 86.AE.106/Greenwich (CT), Bareiss: 318
Bibliografia: Corpus Vasorum Antiquorum: MALIBU, J. PAUL GETTY MUSEUM 1, 53-54, 88, FIG.28, PLS.(1160,1161) 50.3-4, 51.3-6

Face A **Face B**

Repertório
Anatômicos: Na face B encontram-se duas figuras humanas – mulher e homens – voltadas à direita. O corpo da personagem é uma mulher adulta, cabelos presos em sakkos e corpo sentado em almofadas voltado para a esquerda.
Utensílios: himation e chiton longos, citara e sakkos
Espaço: interno do simpósio.
Funcao social do artefato: jarro de corpo arredondado com pe curto e alcas na barriga e sem pescoço com boca larga usado principalmente para misturar e servir vinho em simposios.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*Iydopateia*)
Adereço	Sakkós
Adereço	Fitas - acessório feminino – inexistente
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessório feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical – inexistente
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical – inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara – inexistente
Mobiliário	almofadas grandes para reclinar
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	Simpósio
Ação social	Citarista hetaira

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista em um simpósio
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha 15 – Referências

BA: 205054
Louvre G122
Representação: Uma mulher tocando citara e dançando acompanhada de um cão
Artefato: Kylix
Estilo: figuras vermelhas
Pintor: Douris (Beazley ARV 428.10)
Datação: c. 490-480 a.C. (cf. Boardman: cronologia do pintor)
Fabricação: Atenas
Inscrição: ΔORIS [ΕΛRΑΦ]S[EN] XAI[P]ES[TPATO]S.
Referência: Louvre G122; Buschor. *Jhb*, 1916, p. 81
Bibliografia: Hoppin, Joseph Clark. A handbook of Attic red-figured vases, 1924, 256

Parte externa da taça – face A – jovem imberbe vestido – face B – jovem nu com um coelho

Repertório
Anatômicos: Na cena central do medalhão apresentam-se duas figuras: uma humana (mulher) e outra de animal (cachorro). A personagem apresenta corpo de mulher adulta e o corpo em movimento voltado para a direita.
Utensílios: *himation* e *chiton* longos citara e fita.
Espaço: externo.
Função social do artefato: taça para beber vinho em simpósio.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós - inexistente
Adereço	Fitas - acessório feminino
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessório feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical
Adereço	Porta aulós – acessório feminino para execução musical – inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara – inexistente
Mobiliário	inexistente
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	Antesterias
Ação social	Citarista hetaira

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista realizando uma performance durante um cortejo
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº16 – Referencias

BA: 305685
Paris: CM 294
Representação: Uma mulher citarista tocando em uma procissão de casamento.
Artefato: lecito
Estilo: negras
Pintor: Manner of Haimon Painer (Beazley ABV 539.7)
Datação: c. 490-480 a.C. (cf. Boardman: cronologia do pintor)
Fabricação: Atenas
Referência: Paris, Cabinet des Medailles: 294; Corpus Vasorum Antiquorum: PARIS, BIBLIOTHEQUE NATIONALE 2, 59, PLS.(465,466) 79.17, 80.1.
Bibliografia: Beazley, J.D., Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford, 1956): 539.7

Repertório
Anatômicos: Na cena se apresenta um número indeterminado de personagens em uma carruagem, no centro uma mulher segurando uma citara com um himation ou chiton drapeados. À frente puxando a quadriga existem cavalos negros e o deus Hermes segurando as redias na frente, voltado para a esquerda
Utensílios: *himation* e *chiton* longos e fita
Espaço: externo
Função social do artefato: vaso de formato cilíndrico, com pescoço criando ombros no topo da barriga, usado como recipiente de óleo e utilizado para funções rituais, como a funerária, podendo ter uma atribuição por influencia coríntia para armazenar perfumes ou óleo perfumado
Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*) – inexistente
Adereço	Fitas - acessório feminino – vencedora de concursos musicais
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessorio feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical – inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara – inexistente
Mobiliário	Quadriga – meio de transporte utilizado para levar o casal de noivos
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	Procissão de casamento
Ação social	Citarista pedagoga

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista em uma procissão de casamento.
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº17 – Referencias

BA: 200694
Louvre G13
Representação: Mulher citarista em pé acompanhando um komastes durante um cortejo dioniasiaco
Artefato: Kylix
Estilo: Figuras vermelhas
Pintor: Pedieus (Beazley ARV 86a)
Datação: c. 510 a.C. (CVA)
Fabricação: Atenas
Inscrição: Ἐπύλικος καλός
Referência: Corpus Vasorum Antiquorum: PARIS, MUSEE DU LOUVRE 19, 44-45, PLS.(1273,1274) 68.1-2, 69.1-3
Bibliografia: Stewart, A., Art, Desire, and the Body in Ancient Greece (Cambridge, 1997): 9, FIG.5 (A)/Schafer, A, Unterhaltung beim griechischen Symposium (Mainz, 1997): PL.33.3 (A)/Cohen, B. (ed.), Not the Classical Ideal, Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden, Boston and Koln, 2000): 196, FIG.7.7 (A)/Reinsberg, C., Ehe, Hetarentum und Knabenliebe im antiken Griechenland (Munich, 1989): 94, 101, FIGS.36, 50A-C (I, A, B)

Repertório
Anatômicos: No centro da taça figura um casal: homem e mulher. No centro da cena e em primeiro plano prefigura um corpo de mulher adulta, cabelos ondulados presos em forma de coque com uma fita e pés em movimento, voltado para a direita.
Utensílios: *himation* plissado e *chiton* longo, fita, citara e plektron.
Espaço: externo.
Função social do artefato: taca para beber vinho em simpósio.

Unidades sintagmáticas

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*Iydopateia*)
Adereço	Sakkós – inexistente
Adereço	Fitas - acessório feminino
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessório feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical - inexistente
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara
Mobiliário	Kline - cadeira longa para reclinar
Performance	Mulher em pé tocando cítara
Atuação interativa	Komós/simpósio
Ação social	Citarista hetaira

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista em um kómos sendo acompanhada por um conviva
UFM mulher/citara

Aplicação do Método - Corpus Imagético
Prancha nº18 – Referencias

BA: 15674
Agrigento, C830
Representação: Uma mulher citarista tocando em um simpósio dionisiaco.
Artefato: lecito
Estilo: negras
Pintor: Gela
Datação: 525 a 475 a. C.
Fabricação: Atenas

Referência: Agrigento, Museo Archeologico Regionale: C830
Bibliografia: Corpus Vasorum Antiquorum: AGRIGENTO, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE 1, 25, PLS.(2740,2741) 56.1-3, 57.3

Repertório
Anatômicos: Mulher adulta trajando um himation e um chiton longos sentada em uma kline junto de um conviva
Utensílios: *himation* e *chiton* longos e fita
Espaço: externo no campo
Função social do artefato: vaso de formato cilíndrico, com pescoço criando ombros no topo da barriga, usado como recipiente de óleo e utilizado para funções rituais, como a funerária, podendo ter uma atribuição por influencia coríntia para armazenar perfumes ou óleo perfumado

UNIDADES SINTAGMÁTICAS

SIGNOS	INTENÇÃO DA COMUNICAÇÃO
Personagem	Citarista
Indumentária	Himation e chiton plissado – vestimenta usado pela aristocracia (*lydopateia*)
Adereço	Sakkós
Adereço	Fitas - acessório feminino – inexistente
Adereço	Colar – acessório feminino – inexistente
Adereço	Brinco – acessório feminino – inexistente
Adereço	Echarpe – acessório feminino para execução musical
Instrumento musical	Cítara - Instrumento de musicista
Instrumento musical	Plektron – acessório musical para execução da cítara - inexistente
Mobiliário	kline - cadeira longa para reclinar
Performance	Mulher sentada tocando cítara
Atuação interativa	simpósio/kómos
Ação social	Citarista hetaira

Intenção de comunicação
Mulher adulta como citarista atuando em kómos dionisíaco.
UFM mulher/citara

GRADE DE ANÁLISE DE CONTEÚDO

CANDIDO, M. R. et alli. *Novas perspectivas sobre a aplicação metodológica em História Antiga*. In: BELTRÃO, C. et alli. **A Busca do Antigo**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011, 16-17.

DOCUMENTO I - ARISTOTLE, *The Politics and The Constitution of Athens.* Ed. by Stephen Everson. Cambridge, 1996[262].

I. 1 - Processo de Descrição

Autor / Obra / Ano	Aristóteles[263]/ A Constituição de Atenas – *Athenaion Politeía* (doravante Ath. Pol.) – IV a.C (330-320 a.C.).
Período / Região	Século IV a.C. / Ática – Ática/Atenas.
Gênero do discurso **Público / Privado**	Privado para os alunos de Aristóteles como um estudo sobre a sociedade poliade e suas formas de governo
Manifestação da Língua	Grego Ático do IV século a. C

I. 2 – Análise do Texto

Propriedade da Linguagem do Texto	Linguagem erudita
Qualificação do Texto	Discurso histórico direcionado para a História da Ática e de outras *políteias*.
Comunicação do Texto	A obra construída como parte dos estudos desenvolvidos no Liceu.
Processo de Interseção	Ath. Pol. como uma coletânea de crônicas, ordenado de maneira cronológico e factual com temas históricos e políticos. Dividido em 3 partes: 1) História pré-Solon e pré-democrática; 2) o poder do povo (*demós*) entre Sólon e a restauração de 404, 3) funcionamento institucional de Atenas, a história da democracia.
Conceitos operacionais do Texto	História da Ática, passado político, passado constitucional de Atenas, *télos*, eventos históricos, História do *demós*, desenvolvimento da Democracia.

I. 3 – Componentes do Texto

---

[262] ARISTÓTELES, **A Constituição dos Atenienses**. Trad. de Delfim Ferreira Leão, Lisboa: Calouste Gulbekian, 2003.

[263] KEANEY, John J. **The Composition of Aristotle's Athenaion politéias: observation and explanation**. New York: Oxford University Press, 1992. De acordo com o autor (1992, 8-12), a obra poderia ter sido um trabalho conjunto de Aristóteles e de seus alunos Fanias e Teofrasto.

Polifonia	Heródoto, Tucidides, Isócrates, Xenofonte, Éforo e Teopomo.
Intertextualidade	Heródoto, Tucídides, a Atidografia (cronistas da história da Ática, principalmente Clidemo e Andrócion) e um panfleto oligárquico pró-Terâmenes, que teria sido publicado em 404[264].

I. 4 - Categorias Temáticas

Temas	**Citação**	**Objetividade**
- Pisístrato democrata;	14.1-26 - *Pisístrato gozava da reputação de ser democrata, tendo também se distinguindo muito na guerra com Megara. Aproveitando-se desta situação tão especial, feriu-se propositalmente e, fingindo que tinha sido atacado pelos seus rivais políticos, convenceu o povo, mediante moção apresentada por Aristion, para que lhe fosse dada uma guarda pessoal. Uma vez conseguida essa guarda composta de maceros, como eram chamados, pôs-se à sua frente e atacou a Acrópole, apoderando-se dela.*	Pisístrato assume como tirano em 560 a partir de uma artimanha contra seus rivais políticos.
- Primeiro período do governo de Pisístrato;	*Isso aconteceu durante o mandato do Arconte Comeas, trinta e dois anos depois da legislação de Sólon. Dizia-se que quando Pisístrato solicitou sua guarda, Sólon se opôs à petição, declarando que, opondo-se, mostrava-se mais prudente que metade do povo, com mais valor que a outra metade e mais cauteloso que aqueles que não viam que Pisístrato aumentava à idéia de fazer-se tirano; mostrava-se finalmente, mais corajoso que aqueles que tinham pensado tudo isso, mas que guardavam silencio. Observando, porem, que suas palavras de nada serviam, pegou na sua armadura e expôs à porta de sua casa, dizendo que tinha ajudado Atenas, até aquele momento, em tudo quanto tinha estado ao seu alcance (pois era já muito velho), rogando a todos os demais que fizessem o mesmo. As exortações de Sólon foram inúteis, assumindo, assim, Pisístrato, o poder.*	Em razão de um ataque simulado, Pisístrato solicita uma monção realizada por Ariston. O aristocrata consegue uma guarda pessoal, atacando a Acropole durante o arcontado de Comeas. Após trinta e dois anos, depois da oposição de Sólon, a guarda e a política implementada.
- Aliança com Megacles;	*Sua administração parecia-se mais com um governo constitucional que uma tirania, porém, antes que seu governo estivesse bem solidificado, os partidários de Megácles e de Licurgo coligaram-se e expulsaram-no. Isto aconteceu durante o mandato do Arconte Hegesias, cinco anos depois de Pisístrato ter se apoderado do governo.*	Sendo expulso durante o arcontado de Hegesias, por seus adversários políticos. Estabelece um governo constitucional.

[264] WALKER, E. M. *"Wilamowitz-Moellendorff on the Constitution of Athens"* ***The Classical Review,*** **Vol. 8**, No. 5, 1894, 205-206.

- Primeiro exílio;	*Onze anos mais tarde, Megacles encontrando dificuldades na consolidação do poder entabulou negociações com Pisístrato, propondo-lhe que casasse com sua filha, introduzindo-o novamente em Atenas, mediante esta condição, e aproveitando um plano engenhoso.*	Depois de onze anos, Megacles por dificuldades com as alianças com Pisístrato. Reestabelece uma nova aliança por intermpedio do casamento de uma das filhas
- Retorno de Pisístrato.	*Ante tudo isso, espalhou-se o rumor de que a deusa Athena lhes trazia Pisístrato e, assim, ao encontrar uma mulher de grande estatura e beleza, chamada Phié, que, segundo Heródoto, era da aldeia de Peania, mas que, segundo outros, era florista da Trácia, pertencente à aldeia de Collytos, disfarçou-a de maneira quede-la ela se parecesse com a deusa, sendo recebida na pólis acompanhando Pisístrato. Este ia num carro a seu lado e os habitantes de Atenas, surpreendidos e estupefatos, receberam-no com adoração.*	Retorno de Pisístrato na Acrópole acompanhado de uma mulher Phie (tribo Peania), florista da Trácia travestida de Athená, sendo adorada pelos habitantes de Atenas.
- Casamento não concretizado com a filha de Megacles	15. 1-22 - *Deste modo Pisístrato voltou pela segunda vez. Não teve, entretanto, o poder por muito tempo nas mãos, pois seis anos mais tarde foi novamente expulso da cidade. Recusou a tratar a filha de Megacles como esposa sentindo medo, em vista da combinação dos dois grupos opostos, retirou-se de Atenas*	Pisístrato não consumou o casamento com a filha de Megacles. Ao fim, exilou-se.
- Segundo exílio	*Primeiramente foi para Rhaicelus, onde formou uma colônia, transferindo-se depois para a campina situada próximo do monte Pangeus. Aí se tornou rico e, dez anos depois, alistando mercenários, voltou a Eretria, tentando recuperar o governo violentamente.*	Refugiou-se região de Raicelus formando uma colônia e depois se transferindo para a região do Pangeus.
- Riqueza pessoal; **- Aliados da tirania;**	*Nessa empreitada foi ajudado por muitos aliados, especialmente por gente de Tebas, e Lygdamis de Naxos, isto é, os Cavalheiros que tinham em suas mãos o supremo poder de Eretria. Depois de sua vitória na batalha de Pallene, apoderou-se de Atenas e, uma vez tendo desarmado o povo, pôde finalmente ver triunfante sua tirania, o que lhe permitiu a tomada de Naxos, estabelecendo Lygdamis como governante*	Durante 10 anos enriqueceu e alistou um grupo de mercenários advindos de Tebas, Naxos e Eretria.
- Segundo retorno.	*Para desarmar o povo serviu-se do seguinte estratagema: ordenou que se celebrasse uma parada no Theseium, à quais todos deviam comparecer armados, iniciando a cerimônia com um discurso dirigido às massas. Falou durante pouco tempo, até que os presentes declararam que não o podiam ouvir. Então lhes pediu que se dirigissem para a entrada da Acrópole para que melhor lhe pudesse ouvir a voz. Entretanto, enquanto continuava sua*	Retornou a Atenas após a batalha de Pallene desarmando o povo no Theseium. Realizando um discurso ao povo, dizendo que passaria a administrar Atenas a partir daquele momento.

	peroracão, que foi longa, uns homens, que tinham sido designados para isso, recolheram as armas, encerrando-as nas câmaras do Theseium, voltando após o cumprimento da tarefa, e fazendo um sinal para dizer que estava tudo pronto. Quando Pisístrato acabou de dizer o que precisava lhes comunicar, contou-lhes o ocorrido com as armas, acrescentando que não se surpreendessem nem alarmassem, mas que apenas voltassem às suas casas e se ocupassem com seus trabalhos habituais, pois que dali em diante ele seria o encarregado de dirigir a administração pública.	
- G*overno constitucio-nal;*	16. 1-33 - *Essa foi a emergência, essas foram as vicissitudes da tirania de Pisístrato. Sua administração era feita, como já dissemos mais como governo constitucional que tirânico. Não foi apenas humanitário sob todos os aspectos, estando sempre pronto a perdoar os que lhe ofendiam, mas estava, também sempre à disposição de quem precisava, emprestando dinheiro aos necessitados para ajudai-os em seus trabalhos, de modo que pudessem viver do labor dos campos.*	Foi um período sem ofensas veladas e de auxilio a população de poucos recursos.
- Contribuição de um tributo;	*Com isto propôs duas coisas: que não vivessem as zonas urbanas, mas que se espalhassem pelos campos e que, gozando certo bem-estar e ocupados com seus trabalhos, não perdessem tempo nem tentassem se intrometer nos assuntos políticos.* *Ao mesmo tempo, aumentou as rendas ao intensificar o cultivo da Ática, visto como impôs a contribuição do décimo sobre todas as classes de produtos.*	Pisístrato criou um empréstimo em dinheiro aos agricultores e pequenos comerciantes. Assegurou a vida no campo (*chora*) para que não vivessem na zona urbana (*asty*) para que não interrompessem os assuntos políticos
- Criação de juízes intinerantes;	*Por esta mesma razão instituiu os juízos locais, efetuando freqüentes expedições pessoais pelo território, para inspecionar e decidir as discussões entre particulares, com o fim de que não tivessem necessidade, para isso, de ir à zona urbana e de descuidar seus trabalhos. Em uma destas excursões, segundo a historia, teve Pisístrato sua aventura em Hymeto, onde se dedicavam a cultivar o lugar chamado, desde então, uma zona livre de impostos. Viu um homem que estava cavando e trabalhando uma extensão de terreno muito pedregoso e, surpreendido por tal coisa, mandou seu ajudante para perguntar que beneficio obtinha duma tal espécie de terra. Dores e aborrecimentos, respondeu o homem, acrescentando: também Pisístrato deve participar do décimo sobre elas. O homem falava assim, ignorando quem era o seu interlocutor, mas Pisístrato achou tão de seu agrado essa maneira*	Intensificou o cultivo e estabeleceu a contribuição do décimo (tributo). Criou os juízes intinerantes para fiscalizar as injustiças. Criou um local de cultivo em Hymeto isento de impostos em zona pedregosa quando foi interpelado por um agricultor.

	franca de falar seu ânimo decidido para o trabalho, que o dispensou de todo os impostos	
- Idade de ouro – paz e tranquilidade ;	*Desta maneira aliviava o peso de seu povo na medida do possível, quanto ao modo de governá-lo, cultivando sempre a paz e conservando a tranqüilidade. Dai o fato da tirania de Pisístrato ser chamada, com freqüência, com as palavras proverbiais, de idade de ouro, porque quando seus filhos o sucederam no governo, este tornou-se mais duro. O mais importante no seu sistema de governar foi sua disposição sempre em favor do povo. Observava as leis com rigor, sem fazer uso de privilégios excepcionais. Uma vez que o citaram perante o Areópago, acusando-o de homicídio, compareceu perante o tribunal, em pessoa, para defender-se; o acusador teve temor em sustentar a acusação e retirou-a. Por todas estas razões, teve em suas mãos o governo, durante muito tempo, recuperando facilmente sua posição, sempre que era expulso. A maioria, tanto entre os aristocratas, como entre o demós, estava a seu favor; tornou-se simpático aos primeiros, pelo seu trato social para com eles, e aos ultimas principalmente, pela ajuda particular que lhes prestava de seus próprios bolsos, fazendo-se, assim, estimado por ambos os grupos. Demais, as leis dos tiranos que estavam em vigor em Atenas, eram muito suaves, particularmente a que mais especialmente se aplicava ao estabelecimento da tirania. A lei dizia: "Atenienses; se alguém intentar estabelecer a tirania ou unir-se a outros com o mesmo fim, perderão seu direito de cidadania, tanto a cabeça como todos aqueles que o acompanhem".*	Em virtude de uma época de paz e tranqüilidade, identificado como Idade do Ouro sempre a favor dos interesses do *demós*. Privilegiou e manteve os bens dos aristocratas.
- Morte de Pisístrato;	17. 1-15 - *Assim envelheceu Pisístrato e morreu de doença, tendo em suas mãos o poder; morrendo de morte natural durante o mandato do Arconte Philoneus, trinta e dois anos depois de se ter proclamado tirano pela primeira vez, tendo exercido o poder por espaço de dezenove anos e tendo passado o resto, no desterro, nas diversas vezes em que foi expulso. Tal coisa evidencia que a lenda de que Pisístrato era o jovem favorito de Sólon, que mandava na guerra contra Mégara para recuperar Salamina, não passa de simples especulacao. Aliás, isso não estaria de acordo com suas respectivas idades, como podem comprovar os anos que cada um*	Morte de Pisístrato durante o arcontado de Philoneus.

	viveu e as datas em que desapareceram do cenário público.	
- Ascenção dos filhos Hiparco e Hipias;	*Depois da morte de Pisístrato, seus filhos tomaram a si os negócios do governo, empregando o mesmo sistema de seu pai. Pisístrato deixou dois filhos de sua primeira e legitima esposa: Hípias e Hiparco, e dois de sua consorte Argiva, Jophon e Hegesístrato, que foi chamado Thessálio. Porque Pisístrato tomou por esposa em Argos, uma mulher chamada Timonassa, filha de um cidadão do lugar, chamado Gorgilo, e ela fosse, anteriormente, esposa de Archino de Ambracia, um dos descendentes de Cipselo, isso deu inicio à sua amizade com os de Argos.*	Ascendeu os filhos da esposa legítima de Pisístrato, Hiparco e Hipias. O tirano também possuía uma esposa consorte que teve dois filhos, Jophon e Hegistrato, o Thessálio. Em Argos casou em Timonassa, filha de Gorgilo, ex-esposa do Archino de Ambracia, descendente dos Cipselidas.
- Batalha de Pallene;	*Como um dos motivos para, mil dentre eles, foram traídos por Hegesístrato e lutaram a seu lado na batalha de Pallene. Há autoridades que afirmam que seu enlace realizou-se depois de sua expulsão de Atenas, dizendo outros que se deu quando ainda tinha o governo em suas mãos.*	Tomada da região de Pallene na no Chersoneso pela facção de Pisístrato para deslocar colonos para o local.
- Governo de Hiparco e Hipias;	18. 1-29 - *Hípias e Hiparco tomaram o controle do governo, baseados na sua posição e idade, porém Hípias, cuja natureza era a do homem de governo satisfatorio, foi na realidade quem governou. Hiparco era um jovem com disposições amorosas e literárias, sendo por sua iniciativa que Anacreonte, Simônides e outros poetas foram convidados a visitar Atenas, enquanto Thessalio, embora muito mais moço em idade, era muito violento e pertinaz em sua conduta. Todos os males que infelicitaram sua casa foram originados pelo seu caráter.*	Hípias seria mais apto para governar. Hiparco era mais favorável às disposições amorosas e literárias. Anacreonte de Téos e Semônides de Céos foram convidados a visitar e conviver em Atenas
- Conflito com Harmodio e Aristogiton;	*Acercou-se de Harmódio e, como não conseguisse sua amizade, perdeu o freio de suas paixões e, alem de outras demonstrações de cólera, proibiu finalmente, que a irmã de Harmódio tomasse parte nas festas de Panatenaicas, alegando que ele era pessoa de conduta duvidosa. Assim, em um ataque de ódio. Harmódio e Aristoton levaram a efeito sua celebrada aventura, juntamente com muitos cúmplices. Porém, enquanto esperavam Hípias na Acrópole, durante as Panathenaicas, este ali se encontrava aguardando a chegada da procissão, enquanto Hiparco organizava a comitiva. Ao ver que uma das pessoas comprometidas na conspiração falava com ele familiarmente, acreditando que os estivesse delatando com o desejo de que pudessem fazer alguma coisa antes que os detivessem, lançaram-se contra eles, realizando o atentado sem*	Hiparco foi morto por Harmódio e Aristogiton em uma intriga aristocrática durante as procissões panathenaicas. Os tiranicidas foram mortos, mas antes os cúmplices do assassinato foram delatados.

	esperar os restantes cúmplices. Logrou matar Hiparco perto do Leocoreo, quando este se dispunha a ordenar a procissão, estropeando por completo o plano que tinham concebido. Um dos conspiradores foi morto pelo guarda, Harmódio e Aristogiton foram presos, morrendo mais adiante após padecerem torturas cruéis. Enquanto os torturavam, acusaram muitas pessoas pertencentes à melhor sociedade e amigos pessoais dos tiranos. Logo de princípio o governo não pôde descobrir a trama da intriga, porque a lenda que dizia que Hípias tinha ordenado que todos os que figuravam na procissão deixassem as armas, descobrindo logo aos que levavam punhais escondidos não pode ser verdadeira, posto que naquela época não se conduzisse arma nas procissões, visto como esse costume foi estabelecido pela democracia, mais tarde. Segundo o relato popular, Aristogiton acusou os amigos dos tiranos, com o deliberado propósito de que estes cometessem um ato de crueldade, debilitando-se, assim, e sacrificando os inocentes que eram os seus próprios amigos. Dizem outros que ele não mentiu, mas que apenas se vingou de seus verdadeiros cúmplices. Finalmente, quando viu que com todos os seus esforços não conseguia livrar-se da morte, prometeu dar maiores detalhes contra algumas outras pessoas, e, tendo induzido Hípias para que lhe desse a mão para confirmar sua palavra, tão de pronto a teve entre as suas, censurou-o por entregar sua mão ao assassino de seu irmão. Hipias encolerizando-se no mais alto grau, perdeu o domínio sobre si mesmo; agarrou o punhal e matou-o.	

- Execução ou desterro dos inimigos;	19. 1-30 - *Após este acontecimento, a tirania se deixou sentir com maior força. Como vingança tomada por causa da morte de seu irmão, Hípias resolveu a execução e desterro de muitos, entregando-se à desconfiança e conturbando o caracter. Uns três anos depois da morte de Hiparco, acreditando não estar seguro em Atenas, começou a fortificar Muniquia, com a intenção de transferir-se para lá. Mas, quando menos esperava, foi expulso por Cleómenes, rei da Lacedemônia, em vista dos Espartanos serem constantemente incitados pelos oráculos para derrubar a tirania. Estes oráculos eram obtidos da seguinte forma: Os desterrados de Atenas comandados pelos Alcmeonidas, não podiam efetuar sua volta à Atenas pelo seu próprio esforço, visto como continuamente fracassavam suas tentativas. Entre seus fracassos figura o da fortificaçao de um posto na Ática, chamado Lipsidro, situado sobre o monte Parnés; ali se lhes reuniram alguns partidários da pólis, sendo cercados pelos tiranos e obrigados a se render.*	Hipias executou e desterrou muitos inimigos. Em razão de um temor em Atenas fortificou Muniquia. Hipias foi expulso por Cleomenes, rei de Esparta de acordo com uma previsão oracular. Por ocasião de uma forte oposição fortificou a região de Lipsidro no monte Parnes.
- Expulsão de Hípias pelo rei espartano Cleomenes;	*Tendo fracassado em quantos métodos aplicaram, fizeram um acordo para a construção do templo de Delfos, obtendo, assim, importantes fundos que empregaram para conquistar a ajuda dos Lacedemônios. Durante todo o transcurso desse tempo, as Pithias animavam continuamente os Lacedemônios que iam consultar o oráculo, dizendo-lhes que deviam libertar Atenas, até que, finalmente, conseguiram impedir os Espartanos a que dessem esse passo, embora a casa de Pisístrato estivesse unida a eles por laços de hospitalidade. A resolução tomada pelos Lacedemônios era devida igualmente à amizade estabelecida entre a casa de Pisístrato e Argos. O primeiro ato que praticaram, foi enviar Anchimolo por mar, à frente de um exercito, sendo ele, porem, vencido e morto devido à chegada de Kineas de Thessalia, em ajuda dos filhos de Pisístrato, com uma força de três mil cavalarianos. Enfurecidos com o desastre, enviaram seu próprio rei Cleómenes, por terra, acaudilhando outro exercito mais númeroso, o qual, depois de ter vencido a cavalaria de Thessalia, quando tentou cortar-lhe o caminho para a Ática, enfrentou Hípias, obrigando-o a procurar refugio no sitio conhecido pelo nome de muralha Pelargica, dando-lhe cerco com a ajuda dos aliados de Atenas. Durante o assédio, aconteceu que os filhos dos tyran-nos foram capturados ao tentar fugir em vista do que, capitularam mediante a condição de ser respeitada a*	Os inimigos por acúmulo de fundos construíram um templo em Delphos e os Pisistratidas um templo em Delos. Os partidários dos Alcmeonidas, por intermédio de Delphos, insuflaram os lacedemônios a derrubar a tirania mesmo tendo laços de hospitalidade por eles. Após diversas batalhas navais e terrestres, Hipias foge para a muralha Pelargia. Durante o arcontado de Harpactides, os inimigos tomaram Atenas e capturaram os filhos de Hipias.

	vida de seus filhos, entregando a Acrópole aos Atenienses, e concedendo cinco dias para que pusesse em ordem o que lhes pertencia. Passou-se isso durante o mandato do Arconte Harpactides, depois de ter sido exercida a tirania durante uns dezessete anos desde o falecimento de Pisístrato, ou quarenta e nove, contando também o período do governo deste.	
- Derrubada da tirania;	20. 1-18 - *Uma vez derrubada à tirania,os grupos rivais da Ática foram Iságoras, filho de Tissandro, partidário dos tiranos e Clístenes, pertencente à família dos Alcmeonidas. Clístenes foi vencido nos agrupamentos políticos; apelou, então, para o povo, concedendo privilegio. Isagoras, considerando que perdia terreno com isso, convidou Cleómenes, a quem o unia por laços de hospitalidade, para que voltasse a Atenas, convencendo-o de que "expulsasse o mau governo", frase que se originava do fato que presumia os Alcmeonidas sob maldição. Então Clístenes retirou-se, entrando Cleómenes na Ática à frente de uma pequena força, e expulsando, como corrompidas, cerca de setecentas famílias de Atenas. Uma vez feito isso, tentou dissolver o Conselho, erigindo Iságoras e trezentos de seus partidários. Não obstante, o Conselho resistiu, o povo reuniu-se e Cleómenes e Iságoras tiveram que se refugiar na Acrópole. Mas o povo cercou-os durante dois dias;*	A derrubada da tirania fez surgir dois grupos: o primeiro chefiado por Isagoras, filho de Tissandro, partidário dos tiranos, que se une a Cleomenes; o segundo chefiado por Clistenes, pertencente à família dos Alcmeonidas, concedendo privilégios ao povo.
- Retomada do poder por Isagoras e Clistenes;	*ao fim do terceiro dia convieram em deixar sair Cleómenes e os que o seguiam, ordenando a Clístenes e demais desterrados, que voltassem a Atenas. Quando o povo teve em suas mãos a direção do governo, Clístenes foi o seu chefe. Tudo isso era muito natural porque, talvez os Alcmeonidas fossem a causa principal da expulsão dos tiranos e, durante quase a maior parte de seu governo, estiveram em continua guerra come eles. Razão tinha o povo para depositar confiança em Clístenes. Uma vez elevado ao posto de arconte, três anos depois da expulsão dos tiranos, e durante o mandato do Arconte Iságoras, seu primeiro ato foi dividir a população em dez tribos, ao invés das quatro existentes, com o fim de mesclar os membros de todas elas, para que deste modo participassem mais dos privilégios. Dai nasceu o provérbio: não te fies nas tribos, que se dizia aos que desejavam fiscalizar as listas das antigas famílias. Também fez com que o Conselho fosse integrado por quinhentos membros, contribuindo com dez, cada uma das tribos, enquanto que, anteriormente, cada uma enviava uma centena. A*	Clistenes foge e Cleomenes invade a Ática expulsando 700 famílias aristocráticas. O *demós* resistiu e Cleomenes saiu e Clistenes foi realocado no poder. A resolução de Clistenes dividiu a Ática em dez tribos invés de quatro regiões. Instituiu o Conselho dos Quinhentos, dividindo o território em trinta demos, abandonando o censo por família. Instituiu o cargo de demarca que tinha as mesmas prerrogativas dos *naukratioi* como censores e mediadores da justiça, instituídos em templos que demarcam locais de fundação e cultos ancestrais. Estes censores privilegiavam rituais familiares, locais e religiosos

	razão que o animou a não organizar a população em doze tribos, foi não se ver no caso de ter de empregar a divisão existente, em traços, porque as quatro tribos contavam doze terços, de maneira que não teria conseguido seu objetivo, que era distribuir a população de acordo com novas combinações. Demais, dividiu a Ática em trinta grupos de povos ou demós, assim distribuídos: dez, correspondentes aos distritos próximos da cidade, dez, correspondentes aos próximos à costa, e dez, correspondentes aos do interior. A estes chamou-os terços, adjudicando três deles para cada tribo, por sorteio, de tal modo, que cada uma delas tivesse uma parte em cada uma das localidades. Todos que viviam em um povoado qualquer, eram declarados nominalmente de acordo com o mesmo, com o fim de que os novos cidadãos não se denominassem pelo habitual sistema do emprego dos nomes de família. Por isso os Atenienses se chamam uns aos outros empregando os nomes dos respectivos povoados. Também instituiu o cargo de Demarca, que tinha os mesmos deveres que os Naucrari anteriores; os povos ou demes ocupavam o posto das naucranas. Deu nome aos povos, derivando alguns das localidades de que dependiam, outros de seus fundadores, embora que algumas de suas áreas não correspondessem às localidades cujos nomes levavam. Por outro lado, permitiu que todos conservassem os ritos familiares, de tribos e religiosos, de acordo com o costume ancestral. Os nomes que receberam as tribos foram os doze indicados pela Pythia, tomados de uma centena de heróis locais.	de acordo com a ancestralidade. Os nomes das tribos foram indicados pela Pithia e tomados dos ancestrais.

GRADE DE ANÁLISE DE CONTEÚDO

CANDIDO, M. R. et alli. *Novas perspectivas sobre a aplicação metodológica em História Antiga*. In: BELTRÃO, C. et alli. **A Busca do Antigo**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011, 16-17.

DOCUMENTO II – Herodotus. *Histories*. Cambridge, M.A.: H.U.P., 1920.[265]

I. 1 - Processo de Descrição

Autor / Obra / Ano	Heródoto. Histórias. 450 a 430 a.C.
Período / Região	445-444 a. C. na *boule* de Atenas – V a.C.
Gênero do discurso **Público / Privado**	Transmitido oralmente em audiências públicas[266]
Manifestação da Língua	Grego Dórico

I. 2 – Análise do Texto

Propriedade da Linguagem do Texto	Linguagem educativa
Qualificação do Texto	Narrativa dramática com o propósito de educar os ouvintes e aumentar a consciência política e a responsabilidade dos cidadãos[267]
Comunicação do Texto	Refexão pública sobre a política.
Processo de Interseção	As Histórias narram a primeira tentativa de sistematização do conecimento. Dividido em nove livros nomeado com os nomes das musas. Os primeiros quatro livros dedicados aos povos estrangeiros e os outros cinco as guerras médicas.
Conceitos operacionais do Texto	História da Ática, passado político, passado constitucional de Atenas, *télos*, eventos históricos, História do *demós*, desenvolvimento da Democracia.

I. 3 – Componentes do Texto

Polifonia	Hecateu e Tucidides

[265] Heródoto. *Histórias*. Lisboa: Edições 70, 1994.
[266] "Herodotus, the Logios", In: *Arethusa*, vol. 20, 1987, 175-84.
[267] Raaflaub. *Arethusa*. Herodotus and the invention of History, 1987, vol. 20, 1-2. Condilo, C. S. Herodoto, as tiranias e o pensamento politico nas Histórias (dissertação). USP, 2008.

Intertextualidade	Dionisus de Halicarnasso, Ariano e Luciano.

4 - Categorias Temáticas

Temas	**Citação**	**Objetividade**
- Nascimento de Pisístrato;	*Livro I. LIX — Soube Creso que os Atenienses, um desses povos fragmentados em diversos grupos, se achavam sob o jugo de Pisístrato, filho de Hipócrates, então tirano de Atenas. Hipócrates era um simples particular. Deu-se com ele, certa feita, nos Jogos Olímpicos, um fato memorável: Estava ele oferecendo um sacrifício aos deuses, quando as caldeiras, perto do altar, cheias de vítimas e de água, começaram a ferver sem fogo, e a água extravasou. Quílon, da Lacedemônia, que por acaso estava presente, testemunhando o acontecimento, aconselhou Hipócrates a não desposar uma mulher fecunda, ou então, se já era casado, a repudiar a esposa, e se nascesse um filho, não o reconhecesse. Hipócrates repeliu os conselhos de Quílon.*	O Nascimento de Pisístrato, filho de Hipocrates como um mal presságio.
- Divisão territorial da Ática;	*Algum tempo depois, nasceu Pisístrato, que na questão entre os Parálios, habitantes do litoral, comandados por Megacles, filho de Alcmeon, e os habitantes da planície, chefiados por Licurgo, filho de Aristolaides, suscitou, para abrir caminho à tirania, a formação de um terceiro partido. Organizou esse partido sob o pretexto de defender os habitantes da montanha.*	Divisão do território ático pela questão geográfica e seus lideres.
- Primeiro estratagema de Pisístrato;	*Eis a manobra que forjou: Tendo ferido a si próprio e a seus animais de carga, arrastou seu carro até a praça pública, como se houvesse escapado das mãos do inimigo. Conjurou os Atenienses a lhe concederem uma guarda, lembrando-lhes a glória com que se cobrira à frente dos seus exércitos contra os Megários, a tomada de Niséia, e citando-lhes vários outros exemplos de valor. O povo, ludibriado, deu-lhe por guarda certo número de cidadãos escolhidos, que o escoltavam armados de maças de madeira. Pisístrato sublevou-os e apoderou-se, dessa maneira, da Acropole.*	Primeira manobra de poder para conseguir o apoio do demos e conseguir uma guarda pessoal, contra seus rivais.
- Respeito às leis anteriores e primeiro exílio;	*Desde então, tornou-se senhor de Atenas, mas sem perturbar o exercício das magistraturas e sem alterar as leis. Pôs em ordem a cidade e governou-a sabiamente, segundo os costumes tradicionais. Pouco tempo depois, as facções reunidas de Megacles e de Licurgo expulsaram o usurpador*	Preservou as magistraturas e as leis estabelecidas por Sólon. Mas foi traído por Megacles que lhe impôs o primeiro exílio.

- Diminuição do poder político de Megacles;	*LX — Assim, Pisístrato, tendo-se tornado senhor de Atenas, foi despojado da tirania, que ainda não tivera tempo de lançar raízes profundas. Os que o expulsaram reiniciaram, dentro em pouco, suas antigas disputas. Megacles, acossado de todo lado pela facção contrária, mandou propor a Pisístrato, por um arauto, restabelecê-lo no poder, se ele quisesse desposar-lhe a filha.*	Megacles entre em conflito com os interesses das outras oligarquias e pede apoio a Pisístrato. O aristocrata propoe o casamento do aliado com sua filha.
- Segundo estratagema de Pisístrato;	*Pisístrato aceitou a proposta, e empenhando-se no cumprimento da condição, imaginou, de acordo com Megacles, para sua reintegração no poder, um meio tanto mais ridículo, a meu ver, quanto na antigüidade os Gregos sempre se distinguiram dos bárbaros como mais instruídos e despidos de tolas credulidades — e os autores desta trama tratavam com Atenienses, povo que gozava da reputação de ser o mais espiritual da Grécia.* *Havia em Peônia, demos da Ática, certa mulher de nome Fia, com aproximadamente quatro côvados de altura e dotada de grande beleza. Armaram essa mulher, dos pés à cabeça, e fazendo-a subir num carro, depois de instruírem-na sobre o papel que deveria desempenhar, conduziram-na à cidade. Levavam à frente arautos que, à chegada, puseram-se a gritar, de acordo com as ordens recebidas: "Atenienses, acolhei favoravelmente a Pisístrato; Athena, que o honra mais do que a todos os outros homens, está conduzindo-o, ela própria, à pólis".* *Os arautos iam de um lado para outro, repetindo a mesma proclamação. Logo divulgou-se a notícia de que Athena conduzia Pisístrato, e os habitantes da cidade, persuadidos de que aquela mulher era realmente Athena, prosternaram-se para adorá-la e acolherem Pisístrato.*	Heródoto faz uma critica a este episódio, em razão do povo ateniense ser ingênuo ao estratagema da entrada de Pisístrato em Atenas acompanhado de uma mulher chamada Fia, do demós rural da Peônia travestida como a deusa Athena. Este ato o reconduziu ao poder pela segunda vez.
- Descumprindo o acordo;	*LXI — Tendo, por essa maneira, recuperado a soberania, Pisístrato desposou a filha de Megacles, segundo o compromisso firmado entre ambos; mas como já possuía filhos crescidos, e como os Alcmeônidas passavam por atingidos de maldição, não querendo filhos da nova mulher, teve com ela apenas contatos contra a natureza. A princípio, a jovem esposa suportou em silêncio tal ultraje, mas depois o revelou à própria mãe, espontaneamente ou premida pelas perguntas desta. A mãe comunicou o caso a Megacles, seu esposo, que, indignado com a afronta do genro, reconciliou-se, na sua cólera, com a facção oposta.*	Pisístrato em virtude de ter desposado duas outras esposas descumpre o acordo matrimonial que fez com Megacles. Considerando este feito um ultraje a honra da família, briga com Pisístrato e se reconcilia novamente com Licurgo.

- Alianças com tiranos de outras regiões;	*Informado do que se tramava contra ele, Pisístrato abandonou a Ática, dirigindo-se para a Erétria, onde pediu conselhos a seu filho Hípias. Este aconselhou-o a recuperar o poder, sendo o alvitre aceito. As cidades às quais Pisístrato tinha prestado outrora algum serviço cumularam-no de presentes. Várias deram-lhe somas consideráveis, mas foram os Tebanos os que mais se distinguiram pela sua liberalidade. Pouco mais tarde, tudo estava pronto para o regresso do tirano. Do Peloponeso foram enviadas tropas árgias mercenárias, e um náxio de nome Ligdâmis acorreu cheio de zelo, com homens e dinheiro para a empresa.*	Pisístrato abandona a Atica e vai se refugiar na região da Eritreia. O tirano se alia aos tebanos, recebe apoio dos argivos com mercenários e o apoio do tirano de Naxos, Ligdamos.
- Segundo retorno do exílio;	*LXII — Partindo da Erétria para entrar na Ática, depois de uma ausência de onze anos, Pisístrato e suas tropas apoderaram-se primeiramente de Maratona, onde ergueram acampamento. Sabedores do seu regresso, seus partidários e de seu filho Hípias acorreram em grande número ao seu encontro, uns de Atenas, outros dos lugares da Ática — todos preferindo a tirania à liberdade.*	Retorno de Pisístrato depois da Batalha de Pallene no Chersoneso.
- Tomada de Atenas;	*Os Atenienses seus adeptos nenhuma importância lhe deram enquanto estivara ocupado em levantar dinheiro para a sua volta, e mesmo depois que se tornou senhor de Maratona; mas, ante a notícia de que ele avançava desta cidade para Atenas, foram, com todas as suas tropas, reunir-se a ele. Entrementes, Pisístrato e os seus, tendo partido de Maratona num só corpo de exército, aproximavam-se de Atenas. Chegando defronte do templo de Atenas Palenide, ali acamparam. Um adivinho chamado Anfilito, inspirado pelos deuses, veio apresentar-se a Pisístrato e transmitir-lhe este oráculo: "As redes foram lançadas; à noite, ao luar, os atuns acorrerão em cardumes".*	Depois da batalha de Pallene, Pisístrato volta ao território ático controlando a pólis de Maratona e após tomar a região do templo de Palenide. Pisístrato toma Atenas após uma previsão de um advinho de nome Amphilito que prevê sua vitória sobre as outras facções.
- Tomada do poder e acordo político;	*LXIII — Pisístrato, aceitando o augúrio, pôs-se incontinênti em marcha com o seu exército. Os cidadãos de Atenas já haviam feito o repasto, e enquanto uns se divertiam jogando dados, outros entregavam-se ao sono. Foi quando Pisístrato, caindo sobre eles com as suas tropas, os pôs em fuga. A fim de evitar que os fugitivos se concentrassem novamente para oferecer-lhe resistência, o tirano serviu-se de engenhoso meio: Mandou que seus filhos montassem a cavalo e ordenou-lhes que tomassem a dianteira. Alcançando estes os fugitivos, exortaram-nos, da parte do pai, a*	Ao contrario do que lhe fora emposto nos outros exílios Pisístrato conquista o controle administrativo de Atenas, mas não exila seus adversários políticos que permaneceram em batalha.

	ficar tranqüilos e a retornar às suas terras.	
- Retorno definitivo de Pisístrato e instauração da tirania;	*LXIV — Os Atenienses obedeceram, e Pisístrato, tornando-se senhor de Atenas pela terceira vez, consolidou a tirania por meio de suas tropas auxiliares e de grandes quantidades de prata, que retirava, e, em parte, do rio Estrímon. Firmou-se ainda no poder devido à sua conduta para com os atenienses que não haviam fugido. Amparou-lhes os filhos, enviando-os a Naxos, pois havia conquistado também essa ilha e confiado o seu governo a Ligdâmis. Por outro lado, purificou a ilha de Delfos, seguindo a ordem dos oráculos. Eis como foi feita essa purificação: Em todos os lugares de onde se avistava o templo, mandou ele exumar cadáveres e transportá-los para outro cantão da ilha. Pisístrato teve ainda menos trabalho para consolidar a tirania sobre os Atenienses, porque muitos dos que a ele se opunham haviam sido mortos em combate, enquanto que outros tinham abandonado, desertando em companhia de Megacles.*	Exerce o poder por intermédio de um exercito pessoal e o dinheiro advindo das possses fora da Ática e apoio pelas outras tiranias. Purifica Delfos de acordo com presságios oraculares e reestrtura a ilha. Repatriou alguns exilados e outros abandonaram a região da Atica junto com os Alcmeonidas.
- Assassinato de Hiparco;	**Livro V. LV** — *Deixando Esparta, Aristágoras dirigiu-se a Atenas, que acabava de recuperar a liberdade da maneira que passo a expor. Hiparco, filho de Pisístrato e irmão do tirano Hípias, teve, em sonho, uma visão que augurava sua desgraça, sendo, pouco depois, assassinado por Aristogíton e Harmódio, gefireus de origem; mas os Atenienses, longe de se tornarem livres com o seu desaparecimento, continuaram a ser governados, durante quatro anos, de um modo ainda mais tirânico do que antes.*	Os tiranicidas se aliaram a Esparta e depois mataram um dos Pisistratidas e Hipias acirrou a tirania.
- Presságio de Hiparco;	LVI — *Eis a visão que Hiparco teve em sonhos: na primeira noite das Panatenéias, julgou ver, enquanto dormia, um homem de grande beleza e esbelto, de pé, diante dele, a recitar-lhe estes versos enigmáticos: "Leão, aceita corajosamente tua sorte desgraçada; homem nenhum pode evitar a punição que merece pelas injustiças cometidas".* *Logo ao nascer do dia, comunicou ele a visão aos intérpretes de sonhos; e depois de fazer expiações para conjurar as conseqüências, conduziu a procissão solene, na qual perdeu a vida.*	Hiparco teve uma visão que o alertava sobre sua morte.
- Descendência dos tiranicidas;	LVII — *Os Gefireus, dos quais descendiam os assassinos de Hiparco, eram, como eles próprios se dizem, originários da Erétria; mas, nas pesquisas que realizei, descobri serem eles de origem oriental, pertencendo ao número dos que acompanharam Cadmo, quando este veio estabelecer-se no local*	Os tiranicidas tinham descendência duvidosa, mas de acordo com Heródoto eram descendentes de Cadmo.

	conhecido atualmente por Beócia, tendo-lhes sido dado em partilha o território de Tânagra. Os Cadmeus foram os primeiros a serem expulsos pelos Árgios. Logo em seguida, os Gefireus o foram pelos Beócios, indo para junto dos Atenienses, que os admitiram no número dos seus concidadãos, recusando-lhes, porém, alguns direitos, que não merecem menção.	
- Retorno dos Alcmeonidas;	LXII — *Já sabemos qual a visão que teve Hiparco em sonhos e a origem dos Gefireus, de onde se originaram os assassinos daquele governante. Vejamos agora como os Atenienses foram libertados da tirania.* *Indignado com a morte do irmão, Hípias começou a governar com o máximo rigor. Os Alcmeônidas, atenienses de origem, banidos por Pisístrato, tentaram retornar à força, juntamente com outros exilados, sofrendo, porém, fragorosa derrota. Com os seus companheiros de exílio haviam fortificado Lipsídrion, situada ao norte da Peônia, e, empregando todos os meios para destruir os adeptos de Pisístrato, empenharam-se junto aos anfictiões para a construção, por determinado preço, do templo que se vê atualmente em Delfos. Esses exilados, de ilustre linhagem e possuidores de grandes riquezas, fizeram desse templo uma verdadeira maravilha, e, embora houvessem combinado não empregar mármore comum na sua construção, ergueram a fachada com mármore de Paros*.	- Retorno dos Alcmeonidas descrição de sua riqueza e o gerenciamento pelo grupo das funções religiosas em Delfos.
- Presságio da derrubada da tirania;	LXIII — *Encontrando-se em Delfos, esses Alcmeônidas concitaram a pitonisa, à força de dinheiro, segundo afirmam os Atenienses, a sugerir a todos os espartanos que viessem consultar o deus, fosse em caráter particular, a restituição da liberdade a Atenas. Cedendo ante as reiteradas propostas da pitonisa, os Espartanos enviaram a Atenas um exército sob o comando de Anquémolo, filho de Áster, homem de grande influência, a fim de expulsar dali os partidários de Pisístrato, embora a eles estivessem estreitamente ligados por laços de hospitalidade. As ordens dos deuses lhes eram mais imperativas do que todas as considerações humanas. As tropas seguiram por mar, desembarcando no porto de Faleros*	Pelos laços de hospitalidade entre os Alcmeonidas e os espartanos foi arquitetado o golpe da derrubada da tirania com a ajuda do oráculo de Delfos.
- Luta entre as facções aristocráticas e seus	*Os partidários de Pisístrato, tendo tido conhecimento do que planejavam contra eles, solicitaram auxílio aos Tessálicos, seus aliados, que atenderam prontamente ao seu apelo enviando-lhes, de comum*	Luta entre as facções pelos arredores de Atenas.

aliados;	*acordo, mil soldados de cavalaria, comandados por Cíneas, seu rei. Chegados os socorros, os partidários de Pisístrato mandaram limpar toda a planície de Faleros, e quando viram-na em condições para a ação livre da cavalaria, fizeram-na marchar contra os Lacedemônios. Caindo sobre eles, a cavalaria dos Tessálicos fez inúmeras vítimas, entre as quais Anquémolo, obrigando os sobreviventes a se retirarem para suas embarcações. Tal a sorte da primeira expedição dos Lacedemônios contra os Atenienses de Pisístrato. Anquémolo foi sepultado perto do templo de Hércules, em Cinosarges, ginásio situado nos Alopécios, na Ática.*	
- Cerco aos aliados dos Pisistratidas;	LXV — *Era absolutamente impossível dar caça aos adeptos de Pisístrato encerrados na Acropole, e os Lacedemônios, que já não pensavam permanecer durante muito tempo diante da praça, que sabiam abundantemente provida de víveres, preparavam-se, depois de alguns dias de cerco, para retornar a Esparta, quando se deu um fato que veio modificar inteiramente a situação de uns e de outros. Os filhos dos adeptos de Pisístrato foram capturados quando eram retirados secretamente. Tal acontecimento veio transtornar por completo os planos dos tiranos, que, para reaverem os filhos, tiveram de submeter-se às condições impostas pelos Atenienses, comprometendo-se a deixar a Ática no prazo de cinco dias. Retiraram-se para Sigéia, situada sobre o Escamandro, depois de haverem governado os Atenienses durante trinta e seis anos.*	Captura dos aliados dos Pisistratidas e exilados. Hipias foi viver ao lado dos persas seus aliados.
- Descendencia dos tiranos;	*Esses tiranos exilados eram pílios de origem, da família de Neléia, e seus ancestrais eram os mesmos de Codro e de Melanto, que haviam reinado outrora em Atenas, embora estrangeiros. Hipócrates deu a seu filho o nome de Pisístrato porque um dos filhos de Nestor assim se chamava, e a fim de perpetuar a lembrança dessa origem.* *Foi assim que os Atenienses se libertaram dos tiranos.Vou agora relatar os acontecimentos mais memoráveis, auspiciosos ou lamentáveis, que sobrevieram aos Atenienses depois de haverem recuperado a liberdade e antes da Iônia ter sacudido o jugo de Dario, e de Aristágoras de Mileto ter vindo solicitar-lhe auxílio.*	Os tiranos descendiam da família de Crodus e de Melanto.
- Governo de Clistenes;	LXVI — *Atenas, já poderosa, tornou-se mais ainda ao libertar-se dos tiranos. Entre os seus cidadãos havia dois que gozavam do maior prestígio. Clístenes, da raça dos Álcmeônidas e que, como*	A reforma clisteniana por divisão das tribos e seus nomes foram retirados dos heróis fundadores da Ática.

	alguns pretendem, subornou a pitonisa, e Iságoras, filho de Tisandro. Este último pertencia a uma família ilustre, mas, quanto à sua origem, não posso dizer. *Sei apenas que os membros dessa família costumavam fazer sacrifícios em honra de Zeus. Os dois rivais compartilhavam dos poderes do Estado pelas suas facções e disputavam a autoridade. Clístenes, ficando em desvantagem, tratou de conquistar os favores do público, dividiu as quatro tribos em dez, trocou os seus nomes, tirados dos filhos de Íon: Gélon, Egícora, Argade e Hople, por outros escolhidos entre os dos heróis, com exceção de Ájax, que ele conservou, por haver sido esse herói vizinho e aliado dos Atenienses.*	

GRADE DE ANÁLISE DE CONTEÚDO

CANDIDO, M. R. et alli. *Novas perspectivas sobre a aplicação metodológica em História Antiga*. In: BELTRÃO, C. et alli. ***A Busca do Antigo***. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011, 16-17.

DOCUMENTO I – Tucidides. ***Guerra do Peloponeso***. UNB, IPRI FUNAG, 2001.

I. 1 - Processo de Descrição

Autor / Obra / Ano	Tucididdes. Guerra do Peloponeso
Período / Região	Atica, século IV a. C.
Gênero do discurso **Público / Privado**	Função educativa da elite ateniense. Discípulo de Anaxágoras, Tucídides foi amigo de Gorgias e Protágoras, de Antífon, de Sófocles e de Eurípides. Escreveu no exílio.
Manifestação da Língua	Grego atico

I. 2 – Análise do Texto

Propriedade da Linguagem do Texto	Linguagem educativa, desvenvolvida para um grupo. Xenofonte, em suas Helênicas, continuaria a narração a partir de quando Tucídides a interrompeu.
Qualificação do Texto	Narrativa a Guerra do Peloponeso
Comunicação do Texto	Considerado o primeiro autor a relatar questões de relções internacionais e opinar a respeito delas.
Processo de Interseção	A obra consta de oito partes ou livros, cada qual contendo numerosos pequenos capítulos, 917 no total. Esses oito livros cobrem cinco temas ou períodos. O livro I, com 146 capítulos, contém uma Introdução, na qualo autor define seus objetivos, resume as etapas formativas da Grécia, apresenta os antecedentes do conflito e narra as ocorrências que antecederam à declaração de guerra pelos atenienses, transcrevendo, a seu modo, o discurso de Péricles incitando à luta. O Livro lI, com 103 capítulos, aborda o primeiro conflito, que durou dez nos. Os Livros III (116 capítulos), IV, com 135 e os capítulos 1 a 24 do Livro V, tratam da precária trégua que se sucedeu à Paz de 30 Anos de 446-5. Os capítulos 25 a 116 do Livro V e os Livros VI, com 105 capítulos e VII, com 87 capítulos, descrevem e analisam a guerra siciliana. O Livro VIII discute os eventos que se seguiram ao desastre de Sicília até a batalha naval de Cinossema, vencida pelos atenienses. Aí, por causa de sua morte, se interrompeu a História de Tucídides.

Conceitos operacionais do Texto	Sua preocupação com a motivação dos protagonistas o levou a expor os discursos que teriam pronunciado para justificar seus atos ou incentivar a prática dos que almejavam realizar.

I. 3 – Componentes do Texto

Polifonia	Hinos homéricos
Intertextualidade	Heródoto

I. 4 - Categorias Temáticas

Temas	**Citação**	**Objetividade**
- Purificação de Delos por Pisístrato;	*III. 104. Ainda no mesmo inverno os atenienses purificaram Delos, em obediência a algum oráculo. Já houvera anteriormente uma purificação, feita pelo tirano Pisístratos, mas apenas na parte da cidade visível do santuário, e não em toda a ilha; desta vez a purificação foi total e feita da seguinte maneira: os túmulos sitiados em Delos foram todos removidos e foi expressamente proibido deixar que alguém morresse na ilha ou lá tivesse filhos a partir dessa ocasião; em tais casos ter-se-ia de passar para Rêneia. A distância entre Delos e Rêneia é tão curta que Polícrates, tirano de Samos, durante algum tempo muito poderoso no mar e senhor de todas as ilhas:", inclusive Rêneia, pôde ligá-la a Delos por uma corrente após havê-la consagrado a Apolo Délio.*	- Pisístrato purificou Delos e reurbanizou a ilha.
- Alianças;	*Pela primeira vez após a purificação os atenienses celebraram lá as Délias, um festival qüinqüenal. No passado já houvera em Delos uma grande reunião periódica de iônios e dos ilhéus vizinhos; eles compareciam à reunião com as mulheres e filhos, como fazem os iônios de hoje nas cerimônias de Éfesos; nela já se realizavam competições de ginástica e música, e as cidades enviavam coros. Homero mostra claramente que as reuniões eram assim nos versos seguintes, de seu Hino a Apolo": "Teu coração encontra mais encanto em Delos, Febo, quando os iônios de rasantes túnicas se juntam em tua rua com seus filhos e suas esposas; no pugilismo eles competem, e no canto e dança, dizendo o teu sagrado nome antes de começar".*	Fimando aliança com os jônios e instituindo as delias e os jogos em honra a Apolo.
- Comparação do ato de Alcebíades	*VI. 53. Lá eles encontraram a nau salamina, que havia chegado de Atenas para levar Alcibíades, com ordens ao mesmo para voltar e apresentar sua defesa contra as acusações apresentadas pela cidade; com*	Os atenienses no período clássico ostracizavam qualquer individuo que colocasse em perigo a

com os tiranos do passado;	*ele deveriam ir também alguns soldados, uns por terem sido denunciados juntamente com Alcibíades como culpados na profanação dos mistérios, e outros implicados no caso das hermas. Com efeito, após a partida da expedição os atenienses prosseguiram com empenho não menor na investigação dos fatos ligados aos mistérios e às hermas; embora não houvessem ainda interrogado as testemunhas, movidos por suspeitas acolheram todas as acusações e, acreditando em homens desclassificados, haviam detido e jogado na prisão cidadãos excelentes, pois achavam preferível aprofundar-se ao máximo no caso e descobrir a verdade, em vez de permitir que alguns homens, mesmo de boa reputação e acusados apenas por causa da maldade de certos informantes, escapassem a uma rigorosa investigação. Realmente, o povo, conhecendo por tradição que a tirania de Pisístratos e de seus filhos se havia tornado insuportável em seu período final e, além disto, que ela não fora derrubada pelo povo nem por Harmôdios, mas sim pelos lacedernônios'?', vivia sob constante temor de novas tentativas de aspirantes a tiranos e suspeitava de tudo.*	democracia.
- O fim da tirania com os tiranicidas;	*VI. 54. De fato, o feito corajoso de Aristógiton e Harmôdios resultou de um caso amoroso, e relatando-o minuciosamente evidenciarei que nem os helenos de fora, nem os próprios atenienses, oferecem um relato acurado acerca de seus tiranos ou deste incidente. Com efeito, o tirano Pisístratos, que morreu já idoso", não foi sucedido no poder por Híparcos, como muitos supõem, mas por Hípias, na qualidade de filho mais velho. Harmôdios, então no apogeu de sua beleza juvenil, tinha como amante Aristógiton, um cidadão, Híparcos, filho de Pisístratos, tentou seduzi-lo, mas sem sucesso, e Harmôdios o denunciou a Aristógiton; este, como todos os amantes, ficou muito magoado e temendo que, com seu poder, Híparcos lhe tomasse Harmôdios à força, tramou imediatamente a extinção da tirania, usando o prestígio de que desfrutava. Ao mesmo tempo Híparcos, depois de falhar numa segunda tentativa para conquistar Harrnódios, embora não pretendesse usar de violência engendrou um plano para humilhá-lo, sem demonstrar que agia por causa da recusa.*	O autor descreve a relação homoerotica entre Hiparco com Aristogiton e a morte do tirano.

- Diferenciação do governo de Pisístrato para seus filhos;	*Na verdade, de um modo geral os descendentes de Pisístratos não oprimiam o povo no exercício do poder; mantinham-no sem cometer injustiças, e realmente praticavam de longa data a virtude e cultivavam a inteligência de maneira excepcional para tiranos. Embora coletassem dos atenienses apenas um vigésimo de suas rendas, não somente embelezaram a sua cidade mas também sustentaram os ônus de guerras e realizaram os sacrifícios e seus ritos nos templos. Em termos gerais a cidade conservava as leis preexistentes, com a única exceção de que os tiranos tomavam as medidas cabíveis no sentido de que somente alguém de sua família exercesse o poder. Muitos deles ocuparam por isso a magistratura anual em Atenas, particularmente Pisístratos, filho do tirano Hípias, que tinha o nome de seu avô e, quando foi arconte, inaugurou o altar dos doze deuses na ágora e o de Apolo no Pítion; mais tarde o povo de Atenas, aumentando a extensão do altar na ágora, apagou a inscrição dedicatória, mas a do altar no Pítion ainda pode ser vista em letras já desgastadas, nos seguintes termos: "Pisístratos filho de Hípias ergueu este testemunho de seu governo junto ao altar de Apolo Pítio".*	Descreve que apesar da tirania, a cobrança de impostos, o governo trouxe beneficio a cidade e destaca a atuação do neto de Pisístrato como arconte, mesmo com a deposição de Hiparco do poder. Destaca como Hiparco morreu apesar da existência dos guarda-costas.
- Sucessão de Pisístrato e sua descendência;	*VI. 55. Que foi Hípias quem, na qualidade de filho mais velho, sucedeu a Pisístrato no poder, posso afirmar com certeza, pois sei disto melhor do que ninguém por tradição oral", e qualquer um deve convencer-se disto pelo fato de aparentemente só ele entre os irmãos legítimos ter tido filhos, como não somente o altar demonstra, mas também a lápide rememorativa dos malefícios dos tiranos na acrópole de Atenas, na qual não aparecem inscritos quaisquer filhos de Têssalos ou de Híparcos, mas constam cinco de Hípias, nascidos de Mirrine filha de Calias filho de Hiperoquidas; seria natural, com efeito, que o mais velho casasse primeiro. Na mesma lápide seu nome está inscrito em seguida ao de seu pai, o que também não seria menos natural, pois ele era o mais velho e havia sido tirano depois do pai.*	Destaca a controvérsia de quem era o filho mais velho se Hiparco ou Hipias e a descendência de Pisístrato.

- Rigidez do governo de Hipias;	*Tampouco Hípias, segundo me parece, teria obtido a tirania de imediato e com facilidade, se Hípparcos estivesse no poder quando foi morto, e se tivesse tido de firmar-se nela no mesmo dia. Ao contrário, foi devido ao temor habitual que antes daquele acontecimento ele havia inspirado aos seus concidadãos, e à disciplina rígida que manteve entre os seus guardas pessoais, que ele saiu vitorioso com larga margem de segurança, e não se viu diante de obstáculos como teria acontecido a um irmão mais novo, já que naquela hipótese ele não estaria acostumado ao exercício continuado do poder. Hípparcos, todavia, por haver sido a vítima, tendo-se tornado famoso por seu caso passional, ganhou em seguida a reputação de haver sido tirano.*	Enrrudecimento do regime durante o governo de Hipias por razão da morte de Hiparco pelos tiranicidas.
- Motivo do assassinato de Hiparco;	*56. Quando, então, Harmôdios repeliu as suas tentativas, Hípparcos o humilhou, como pretendia; após convidar uma irmã dele para ser portadora de cesto" em uma procissão, expulsou-a declarando que ela não havia sido sequer cogitada, pois não merecia. Vendo Harmôdios indignado com aquilo, Aristógiton ficou ainda mais exasperado por causa dele e, a esta altura, os detalhes já haviam sido combinados por eles com as pessoas que deveriam participar da execução do plano; estavam, porém, esperando a festa das Grandes Panatenéias, pois somente naqueles dias não despertariam suspeitas, porquanto os cidadãos que acompanhavam a procissão portavam as suas armas. Eles iniciariam o ataque, mas os outros companheiros deveriam apoiá-los, encarregando-se dos componentes da guarda pessoal do tirano. Os conspiradores não eram muitos, para maior segurança, pois eles esperavam que, se tão poucos iniciassem aquele corajoso ataque, imediatamente outros que não estavam engajados nele, dispondo de armas, quereriam colaborar em sua própria libertação.*	Hiparco por seu desejo não correspondido humilhou a irmã de Harmodio a proibindo de ser canéfora, portadora do cesto em honra a Athena durante a festividade das Panateneias.
- A emboscada;	*VI. 57. Chegado o dia do festival, Hípias e sua guarda estavam fora das muralhas no subúrbio chamado Cerâmico, estabelecendo a ordem em que os vários grupos participantes da procissão deveriam marchar; Harmôdios e Aristógiton, já com seus punhais nas mãos, avançaram para executar o seu plano. Vendo, porém, um de seus cúmplices conversando familiarmente com Hípias, que se mostrava acessível a todos, ficaram com medo, pois pensaram que haviam sido denunciados e logo seriam detidos. Desejando primeiro vingar-se, se pudessem, daquele que os humilhara e os levara*	Hipias estava afastado do centro de Atenas no cerâmico com os guarda-costas e Hiparco mais próximo da procissão na localidade de Leocorion, organizando-a, quando foi surpreendido pelo ataque. O par tiranicida foi detido.

	assim a correr todos os riscos, avançaram como estavam para dentro das portas da cidade e se lançaram contra Híparcos no local chamado Leocórion. Caindo sobre ele com uma fúria cega, um, cheio de ódio por ciúmes, e o outro pela humilhação, golpearam-no e o mataram. Aristógiton livrou-se dos guardas por alguns momentos, correndo junto com a multidão, mas depois foi alcançado e tratado de maneira violenta, mas Harmôdios foi morto no próprio local.	
- Morte dos conspirado-res;	*VI. 58. Quando a notícia chegou a Hípias no Cerâmico ele se dirigiu imediatamente, não ao local do acontecimento, mas ao lugar onde se encontravam os hoplitas na procissão, antes que estes, distanciando-se, tomassem conhecimento dos fatos, e compondo a fisionomia de modo a não deixar transparecer qualquer sentimento a respeito da tragédia, apontou para certo ponto e lhes ordenou que fossem para lá sem suas armas; os hoplitas obedeceram, pensando que ele tinha algo a lhes dizer; Hípias então deu ordens aos mercenários para empunharem as armas dos hoplitas e imediatamente isolou aqueles que considerava culpados e todos os outros que estavam com punhais, pois era usual marchar nas procissões portando apenas o escudo e a lança.*	Hipias reúne todos os conspiradores e manda executá-los.
- Aliança por intermédio do casamento; **- Exilio;**	*59. Foi assim que uma afronta amorosa inspirou, em relação a Harmôdios e Aristógiton, a idéia inicial de uma conspiração, e que um receio súbito provocou aquela audácia irrefletida. Depois disto a tirania se tornou mais dura para os atenienses, e Hípias, desde então dominado pela apreensão, não somente mandou matar muitos cidadãos, mas também voltou os olhos para o exterior, querendo ver se em alguma parte poderia encontrar refúgio seguro em caso de revolta. Nesta situação ele deu sua filha Arquédice em casamento a Euantides filho de Hípoclos, tirano de Lâmpsacos (uma ateniense a um lampsaceno!), percebendo que aquela família exercia grande influência sobre o rei Dario. O túmulo de Arquédice é em Lâmpsacos e tem o seguinte epitáfio* *"Aqui repousa Arquédice, filha do grande Hípias, o mais ilustre dos helenos em seu tempo; embora filha, esposa, irmã e até mãe de tiranos, um vão orgulho não lhe inflou o coração"*[268]*. Hípias, depois de haver sido tirano em Atenas por mais três anos, foi*	Hipias de alia com outros tiranos e casa sua filha com o tirano de Lampsaco. Quatroanos mais tarde e forçado a se exilar por causa do golpe realizado pelos lacedemônios e os Alcmeonidas.

[268] O epigrama da inscrição é atribuído por Aristóteles *(Retorica*, livro I, capítulo 9) ao poeta Simonides de Céos (fragmento 111 - Bergk)

	deposto" no quarto ano após o atentado pelos lacedemônios e os alcmeônidas" exilados; retirou-se mediante trégua para Sígeion, dali para Lâmpsacos, junto a Euantides, e de lá para a corte do rei Dario, de onde vinte anos depois, já velho, veio com os persas na expedição que foi derrotada em Maratona.	

Bibliografia

a. Documentação textual

ANTOLOGÍA GRIEGA, I-VI: texto bilingüe griego - inglés, de Loeb Classical Library, 1916.

ARQUÍLOCO DE PAROS. **Antología de la poesía lírica griega**. García Gual, Carlos, trad. Madrid: Alianza, 2004.

ARISTOFANES. **As vespas – As aves – As rãs**. São Paulo: Cosac & Naify, 1996.

ARISTOTLE, **The Politics and The Constitution of Athens**. Ed. by Stephen Everson. Cambridge, 1996.

ARISTOTELES. **Constituição dos Atenienses**. São Paulo: HUCITEC, 1995.

ARISTÓTELES. **Política.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

ARISTOTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.l]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998a.

ARISTOTELES. **Ethica Nicomachea**. Trad. Marco Zingano. São Paulo, Odysseus, 2008.

ATHENAEUS. **The Deipnosophistes**. Trad. Charles Button Gulick. 7.vols. London: Harvard UP, 1947.

FRAGMENTA HISTORICORUM GRAECORUM. Jacoby. **FGH IIA e IIB**. vol. 01 e vol. 02. Parishs, 1841.

HERODOTE. **Histoires: index analytique**. Trad. Ph. – E. Legrand. [edição bilíngüe francês – grego]. Paris: Les Belles Lettres, 2003

HERODOTUS. **Histories**. Cambridge, M.A.: H.U.P., 1920.

HESIODO. **Teogonia/Os trabalhos e dias**. trad. Ana Elias Pinheiro & José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

HIMERIUS 9. E. Lobel and D. Page. **Poetarum Lesbioeum Fragmenta**. Oxford, 1955.

LUCIAN. Vol VII: **Dialogues of the Courtesans**. MD Macleod. Loeb Classical Library, 1913.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. Translated by Jones, W. H. S. and Omerod, H. A. Loeb Classical Library Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918.

PHEREKYDES OF SYROS. **Fragments and life**. Hermann S. Schibli (transl.) Oxford University Press, 1990.

PLATO. Charmides, Alcibiades 1 & 2**, Hipparchus, The Lovers, Theages, Minos, Epinomis.** Loeb Classical Library No. 201., 1927.

PLATO. **Gorgias**. Translated by Donald J. Zeyl. Hacckett Publishing, 1987.

PLATO, **The Symposium**. Translation and introduction by Walter Hamilton. Penguin Classics. 1951.

PLATON. **Oeuvres complètes** , t. V, 1e partie - L. Méridier. Paris, Les Belles Lettres, 1931.

PLATO's. **Phaedrus**. Hackforth, R. (tr. and ed.). Cambridge: CUP, 1972 (1952)

PLUTARCH'S. **Moralia from the Online Library of Liberty Complete**. William W. Goodwin translation, 1878.

PLUTARCO. **Sólon. -** Vidas Paralelas, v. **1**. trad. Cardoso, G.C. São Paulo: Paumape, 1991.

PLUTARCO. **A vida de Teseu.** Baseado na versão francesa de Amyot. Tradução de Aristides Lobo. São Paulo Edameris, 1961.

SEMONIDES DE AMORGOS. **Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica**. Edición bilingüe. Hiperión, Madrid, 2005.

TEOGNIS DE MEGARA. **Elegias (libro I)**. Madrid. Ed. Cátedra, 2010.

TUCIDIDES. **Guerra do Peloponeso**. UNB, IPRI FUNAG, 2001.
XENOPHON IV*:* **Memorabilia, Oeconomicus, Symposium, Apology**, O. Todd (transl.) Harvard U. Press 1923.

b. Documentação Geral e Especifica

ABBOTT, E. **A History Of Greece. Part I: From The Earliest Times To The Ionian Revolution**. New York, G. P. Putnam's Sons, 1888.
AL-MAINI, D. *"The Political Cosmology of the Homeric Hymn to Demeter"*, **JIES 37,** 2009, 89-114.
ALONI, A. ANACREONTE A ATENE. *Datazione e significato di alcune iscrizioni tiranniche*. **ZPE 130**, 2000, 81–94
ANDERSON, G. *"Before Turannoi were Tyrants: Rethinking a Chapter of Early Greek History,* **ClAnt 24,** 2005, 173-222.
ANDERSON, G. **The Athenian Experiment. Building An Imagined Political Community In Ancient Attica, 508-490 B.C.**, Ann Arbor, 2003.
ANDERSON, W. D. **Music and musicians in Ancient Greece**. Cornell, CUP, 1994
ANDREWES, A. **The Greek Tyrants**, London, 1956 (1974).
ANDREWES, A. *"The Tyranny of Pisistratus"*. **The Expansion of The Greek World, Eighth To Sixth Centuries B.C**. BOARDMAN-HAMMOND (eds.) Cambridge, CUP, 1982.
ANGIOLLILO, S**. Arte E Cultura Nell'atene Di Pisistrato E Dei Pisistratidi.** Bari, 1997.
ARAFAT, K. & MORGAN, C.. *Pots And Potters In Athens And Corinth: A Review*. **OJA 8,** 1989, 311-346.
ARNHEIM, M. T. W. **Aristocracy in greek society**. London, 1977.
ARNUSH, M. F. *The carrer of Peisistratos son of Hippias*, **Hesperia 64.2**., 1995, 135-162.
ARRIGONI, G. *Perseo contro Dioniso a Lerna*. CONCA, F. (a cura di). **Ricordando Raffaele Cantarella: miscellanea di studi**. Milano, 1999, 9.
AUSTIN, M.M., and Vidal-Naquet, P. **Economic and Social History of Ancient Greece: An Introduction.** Tr. M.M. Austin. Berkeley UCP, 1977.
BADIAN, E. *"Archons and Strategoi",* **Antichon 5**, 1971, 1-34
BAKKER, E. J. **Companion to the Ancient Greek Language**. Oxford: Wiley Blackwell, 2010.
BARBER, E. J. W. *"The Peplos of Athena.".* NEILS, 1992a, 103–117.
BARKER, A. **Greek Musical Writings, II: Cambridge Readings. The Literature of Music**. Cambridge, CUP, 1989.
BARROS, J. D´A. "*História Comparada: um novo modo de ver e fazer a história*". **Revista de História Comparada**, 1, (1), 2007, 1-30.
BEAZLEY, J. D. **Attic Black-Figure Vase-Painters**. Oxford: Clarendon Press, 1956.
BEAZLEY, J. D. **Attic Red-figure Vase-Painters**. Oxford: OUP, 1963 (1982).
BEAZLEY, J.D. *The Kerlin Painter*. **JHS 86,** 1964.
BEAZLEY, J. D. **Paralipomena**. London, OUP, 1971.
BEAZLEY, J. D. **Potter And Painter In Ancient Athens**. London, Geofffrey Cumberlege, 1946.
BECK, M *Education for the Love of Wisdom: The Ancient Greeks*. **AIJSS, Vol. 1 No. 1***;* October 2012, 17-30.
BELIS, A. **Les Musiciens dans l'Antiquité**. Paris, Hachette, 1999.
BENTZ M., *Les amphores panathénaïques: une étonnante longévité*, **Le vase dans tous ses états, catalogue d'exposition**, Mariemont, 2003, 111-117.

BERARD, Cl. **A City of Images: Iconography and Society in Ancient Greece**, Princeton, PUP, 1989 (1985).

BÉRARD, C. *Iconographie-Iconologie-Iconologique*. **Études de Lettres. Fasc. 4**, 1983.

BERVE, H. **Die Tyrannis Bei Den Griechen**, Munich 1967 (1954).

BERCZELLY, L. *"Pandora and Panathenaia: The Pandora Myth and the Sculptural Decoration of the Parthenon."* **Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 8**: 1992. 53–86.

BICKNELL, P. J., *"Whom Did Kleisthenes Enfranchise?"*, **PP 24**, 1969, 34 -37.

BICKNELL, P.J. *The Exile of the Alkmeonidai during the Peisistratid tyranny*, **Historia 19**, 1970, 129-131. (2a versão – 1975)

BIEBER, M. **The History of the Greek and Roman Theater**. Princeton, PUP, 1961.

BIERL, A. **Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität** (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG). Munich, 2001. (English - 2009)

BIERL, A. *"'Ich aber (sage), das Schönste ist, was einer liebt!' Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V."* **QUCC 103**, 91–124, 2001. (electronic publication - Harvard's Center for Hellenic Studies: http://chs.harvard.edu/, under Publications.).

BISSETT, M. *Abduction or performance? A re-interpretation of scenes depicting satyrs carrying maenads in black-figure vase-painting*. **ASCS 33**, 2009, 1-16. Http://www.ascs.org.au/news/ascs33/BISSETT.pdf

BLOK, J.H. *'Phye's Procession: Culture, Politics and Peisistratid Rule'.* SANCISI-WEERDENBURG, H. (ed.), **Peisistratos and the Tyranny. A Reappraisal of the Evidence**, Amsterdam, J.C. Gieben, 2000, 17-48.

BLOK, J.S. *"Patronage And The Pisistratidai".* **Babesch 65**, 1990. 17-28.

BLUNDELL, S. **Women in Ancient Greece.** Havard, HUP, 1995.

BLUNDELL, S. «Marriage and the maiden», **The sacred and the Feminine in Ancient Greece**, S. London-New York, 1998, 47-70.

BOARDMAN, J. *"Simposium furniture"*, MURRAY, 1990, 122-131.

BOARDMAN, J. G**reek Vases**: Lectures by J. D. Beazley. Oxford, OUP, 1989.

BOARDMAN, J. *'Image and Politics in Sixth Century Athens'*. BRIJDER, H.A.G. (ed.), **Ancient Greek and Related Pottery**. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam (12 - 15 April 1984), Amsterdam, Allard Pierson Series, 1984, 239-247.

BOARDMAN, J. *'Herakles, Peisitratos and Eleusis'*, JHS 95, 1975, 1-12, pl. 11-14.

BOARDMAN, J. **Athenian red figure vases – The archaic period: a handbook**. London, Thames and Hudson, 1975.

BOARDMAN, J. **Athenian Black Figure Vases**. London, Thames and Hudson, 1974. (1984).

BOARDMAN, J., *"Herakles, Peisistratos and Sons"*, **R.A. 72**, 1972, 57 -63.

BOEDEKER, D. & RAAFLAUB, K. **Democracy, Empire and the Arts in Fifth-century Athens.** Cambridge, HUP, 1998.

BOERSMA, J.S. **Athenian Building Policy From 561/0 To 405/4 B.C.**, Groningen, 1970.

BRISCOE, J. R. **New Historical Anthology Of Music By Women**. Indiana, IUP, 2004.

BROCK, R & HODKINSON, S. **Alternatives to Athens. Varieties of political organization and community in Ancient Greece**. Oxford, OUP, 2000.

BRADEEN, D.W. *The Fifth Century Archon List*, **Hesperia 32**, 1963-4, 187 -208.

BRASETTE, M. F. *Ulisses e o feminino: eros e epos.* **Ágora. Estudos Clássicos em Debate 8,** 2006, 9-30.

BOTHMER, D. V. **The Amasis Painter and his world. Vase-Painting in sixth-century B. C. Athens**. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1985.

BRULE, P. **Women Of Ancient Greece**. Edinburgh, EUP, 2003.

BRULÉ, P. **La fille d'Athènes**, Paris: 1987.

BRUMFIEL, E. M. *Methods in feminist and gender archaeology: a feeling for difference – and likeness*. NELSON, S. M. (Ed.) **Handbook of gender in archaeology**. 2. ed. Walnut Creek, Altamira Press, 2006, 31-57.

BRUNDRICK, S. D**. Music And Image In Classical Athens**. Cambridge, CUP, 2005.

BULTRIGHINI, I. *"Παραλία καὶ Μεσόγεια: 'Coastalness' and 'Inlandness' in the Ancient Greek World."***CHS Research Bulletin *1***, no. 2 (2013).http://nrs.harvard.edu/urn-3:hlnc.essay:BultrighiniI.Paralia_kai_Mesogeia_Coastalness_and_Inlandness.2013

BUCK. *"The reform of 487 b.C. in the selection of archon"*. **Classical Philology, 60**, 1965, 96-101.

BURKE, P. **Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico**. Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

BURCKHARD, J. **The Greeks and Greek Civilization**. Trans. Sheila Stern. New York, St. Martin's Press, 1990 (1980)

BURFORD, A. **Craftsmen in Greek and Roman Society**. London, 1972.

BURNETT, A. P. *"The First Tragic Contest: Revision Revised"*, **Gestures: Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy presented to Alan L Boegehold, edited by G.W. Bakewell & J.P. Sickinger**, Oxford, 2003,174-182.

BUSTAMANTE, R. M. C. & THEML, N. *História Comparada: Olhares Plurais*. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, V. 29, N. 2, 2003, 7-22,.

CALAME, Cl. **Choruses of Young Women in Ancient Greece**. Oxford, Rowan & Littefield, 2001 (1997).

CAMP, J. **The Athenian Agora. Excavations in the heart of Classical Athens**. Introduction. Londres, Thames & Hudson, 1986, 14-19.

CAMPBELL, D. A. (ed.). **Greek Lyric 1: Sappho and Alcaeus** (Loeb Classical Library No. 142*)*. Harvard, HUP, 1982.

CANDIDO, M. R. *Sólon e as fronteiras sagradas de Eleusis*. **XXVII Simpósio da ANPUH**, 2013, 1-14.

CANDIDO, M. R. *O banquete grego e a xènia sagrada no Mediterrâneo antigo*. CANDIDO, M. R (org.). **Práticas alimentares no Mediterrâneo antigo**. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2012, 161-170.

CANDIDO, M. R. *Refletindo sobre as possibilidades da Arqueologia de gênero*. CANDIDO, M. R. (Org.) **Mulheres na Antiguidade**. Rio de Janeiro, NEA/UERJ: 2012, 266-276.

CANDIDO, M. R. *O signo figurativo das khóes no ritual das Antesterias*. **III Encontro Nacional de Estudos da Imagem: 2011a**, 2045-2051 http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Maria%20Regina%20Candido.pdf

CANDIDO, M. R. *As choes e o ritual das Anthestérias*. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH.** São Paulo, julho 2011b, 1-11.

CANDIDO, M. R. *Teatro, memória e educação na Atenas Clássica*. BUSTAMANTE-LESSA (Ed.). **Memória e Festa**. Rio de Janeiro: Mauad: 2005, 625-628.

CANTARELA, E. **Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Green and Roman Antiquity**. Baltimore, John Hopkins, 1987 (1960).

CAPPS, E. *"A New Fragment of the list of victors at the City Dionysia"*, **Hesperia** 12, 1943, 1-11.

CARPENTER, T.H., Mannack, T. and Mendonça, M. **Beazley Addenda**. Oxford and New York, OUP, 1989.

CARLIER, P. **La royauté en Grece avant Alexandre**. Strasbourg, 1984.

CARTLEDGE, P. *"«Deep Plays»: Theatre as process in Greek civic life"*, **The Cambridge Companion To Greek Tragedy**, Cambridge, 1997. 3-35.

CAWKWELL, G. L. *"Early Greek Tyranny and the People."* **The Classical Quarterly 45**: 1995, 73-86.

CAWKWELL, G. L. *"Eubulus."* **JHS 83** (1962): 47–67.

CAVAIGNAC, E. *"La designation des archontes atheniens jusqu'en 487"*, **Revue de philologie de litterature et d'histoire anciennes 48**, 1929, 144-48.

CAVALIER, K. *Did Not Potters Portray Peisistratos Posthumously As Herakles?* **ElAnt**, 1995, vol. 2, numb. 5.

CLARK, A. J. *The earliest know chous by the Amasis Painter*. **M. M. A.,** 1981, 35-51.

CERQUEIRA, F. V. *As antestérias, um ritual carnavalesco de transgressão e afirmação da ordem social na antiga Atenas (sec. VI e V A.C.)*. **UNESP – FCLAs – CEDAP**, v.7, n.1, p. 151-171, jun. 2011.

CERQUEIRA, F. V. *Evidências iconográficas da particvipação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística na Grécia Antiga*. **IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP**, 2008, 151-185.

CERQUEIRA, F. V. *A imagem pública do músico e da música na Antiguidade Clássica: desprezo ou admiração*. **www.scielo.br/pdf/his/v26n1/a00v26N1.pdf**

CERQUEIRA, F.V. **Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (540-400 a.C.). O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos**. 3 vols. Tese de doutoramento. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001.

CHAMBERS, M. H. *"The Formation Of The Tyranny Of Peisistratus"* J. Hamatta, Ed., **Proceedings of the viith congress of the international federation of the societies of classical studies.** Budapest, 1984, 69–72.

CHAMOUX, Fr. **A Civilização Grega**. Lisboa, Ed. 70, 1983.

CHEVITARESE, A. L. *'Uma nova proposta de interpretação de um vaso ático de figuras negras do santuário de Hera'*. COSTA-PEREIRA (orgs.). **História. Revista do Departamento de História da UFES 9**. Vitória: Edit. UFES, 2001a, 7-15.

CHEVITARESE, A. L e PENNA, F. A. *Magia e religião no festival das antestérias*. **Historia Revista 6 (2)** jan/jul. 2001b, 9-24

COARELLI, F. **L'oreficeria nell'arte classica**. Milan, 1990 (1966).

COHEN, B. **Not the Classical Ideal. Athens and the construction of the other in Greek art.** Brills Schollars List, 2000.

COLE, J.W. *Peisistratus on the Strymon*, **G & R 22**, 1975, 42 - 44.

CONDILO, C. S. **Heródoto, as tiranias e o pensamento político nas histórias**. São Paulo: USP; FFLCH; Departamento de História, 2008. (Dissertação De Mestrado).

CONKEY, M. W. & SPECTOR, J. D. *Archaeology and The Study Of Gender*. **Advances in Archaeological Method and Theory 7,** 1984: 1-38.

CONKEY, M. W. & SPECTOR, J. D. *Programme to Practice: Gender and feminism in archaeology*. **Annual Review of Anthropology 26,** 1987, 411-437.

CONKEY, M. W. & GERO, J. *Tensions, pluralities and engendering archaeology: an introduction to women and prehistory*. **En Engendering Archaeology: women and prehistory**. Oxford, Basil Blackwell, 1991, 3-30.

CONNELLY, J. B. **Portrait of a priestess: women and ritual in ancient greece**. Princeton, PUP, 2007.

CONNOLLY, P. e DODGE, H. **City Ancient: Life in Classical Athens and Rome**. Oxford, 1998.

CONNOR, W. R. *"Tribes, festivals, and processions: civic, ceremonial, and political manipulation in archaic greece".* **JHS 107**, 1984, 40–50.

CONNOR, W. R. *"City Dionysia And Athenian Democracy",* **Classica Et Mediaevalia 40**: 1989,7-32.

COOK, B. F. "Review of W.G. Moon ed., *Ancient Greek Art and Iconography*, **The Times Literary Supplement**, August 24, 1984, 949

COOK, R. M., *"Pots And Pisistratan Propaganda"*, **JHS 107**, 1987, 167. (1995)

CORREDOIRA, P. D. C. **Ariadna 23** www.academia.edu/.../**Ariadne**.Dionysos_wife_and_. (acessado em jan. 2012)

COULANGES, F. de. A Cidade Antiga. São Paulo, Martin Claret, 2007.

COULSON Et Al.: **The Archaeology Of Athens Under The Democracy.** Oxford, OUP, 1994.

DARBO-PESCHANSKI (ed.), **Constructions du temps dans le monde grec ancien**, 2000, 50.

DAVIES, J. K. **Athenian Propeid Families**, Oxford, OUP, 1971.

DAVIES, M.I. *"Sailing, rowing and sporting on one's cups on the wine-dark sea"*, CHILDS, W.A.P. (ed). **Athens Comes of Age: from Solon to Salamis**, , Princeton, PUP, 1978, 72-95.

DETIENNE, M. **Comparar O Incomparável**. Aparecida: Idéias & Letras, 2004.

DETIENNE, M. **Os gregos e nós. Por uma antropologia comparada**. São Paulo, Ed Loyola, 2008.

DEVRIES, K. *"East Meets West at Dinner,"* ***Expedition*** **15,** 1973, 32-39. (London: 1985)

DIAS, C. K. B. **Novas perspectivas para a atribuição: as relações entre artistas produtores de vasos áticos de figuras negras do período arcaico (510 a 475 a.C.)**. MAE/USP, 2012 (Pós-Doutorado).

DIAS, C. K. B. **O pintor de Gela. Características formais e estilísticas, decorativas e iconográficas.** MAE/USP, 2008 (Doutorado).

DIAS, C. K. B. *A organização das oficinas de cerâmica em Atenas*. **REVISTA LITTERIS** Número 3, novembro 2009, 1-14.

DIEHL, E., **Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums**. Mainz, P. von Zabern, 1963.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J., **Solón De Atenas**, Barcelona, 2001.

DREWS, R. *"The First Tyrants In Greece".* **Historia 21**, 1972, 129-144.

DUNKLEY, B. *"Greek Fountain-Buildings Before 300 B.C."* ***BSA 36***, 1935-6: 152;

DUNEKER, M. **Peschiehte des Alterthums IV**. London, 1867-83.

EASTERLING, P. E. (ed). **Cambridge Companion to Greek Tragedy**, Cambridge: CUP, 1997.

EHRENBERG, V. **From Solon to Socrates: Greek History and Civilization During the 6th and 5th Centuries BC**. Routledge Classics, 1973.

ELMER, D. F. *"Helen Epigrammatopoios."* **Classical Antiquity 24**, 2005, 1–39.

ELIOT, C.W.J. and McGregor, M. F., *"Kleisthenes: Eponymous Archon 525/4 B.C."*, ***Phoenix*** **14** (1960), pp. 27- 35.

ELSE, G. F. **The Origin and Early Form of Greek Traged**y. New York: Norton, 1965.
FANTHAM, E. et alli. **Women in Classical World: Image and Text**. Oxford, OUP, 1994.
FERGUSON, W. S. *"The Attic Orgeone"* **Harvard Theological Review 37**(2), 1944, 61–140.
FERRARI, G. Heracles, Psisitratus and the Panathenaea. ***Metis***, *n. 9-10***,** 1994-1995, 219-226.
FERREIRA, J. R. **A Grécia Antiga: Sociedade e Política**. Lisboa, Edições 70, 1992.
FERREIRA, J. R. «A tirania dos Pisístratos», **Revista da Universidade,** Dez. 1997, 139-140
FERRILL, A. *"Herodotus On Tyranny"*. **Historia 27,** 1978, 385-398.
FIGUEIRA, T.J. *"The Ten Archontes of 579/8 at Athens"* , **Hesperia 53**, 1984. 447-473.
FIGUEIRA**,** T. J. *Peisistratus*. **Greece and Rome 24**, 1977 (1980).
FILKELBERG, M. **Greeks and Pre-Greeks**. Cambridge, CUP, 2005
FINLEY, M. **O Legado da Grécia**. Brasília, Editora da UNB, 1998.
FINLEY, M. **Democracia Antiga e Moderna**. Rio De Janeiro, Graal, 1988.
FINLEY, M. **The Ancient Economy**. Berkeley: UCP, 1985.
FINLEY, M. **A Política no Mundo Antigo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
FINLEY, M. **Os Gregos Antigos**. Lisboa: Edições 70, S.D..
FLECK, R. K., & Hanssen,, F. A. *The Origins of Democracy: A Model with Application to Ancient Greece*. **Journal of Law and Economics 49,** 2006, 115-145.
FOLEY, J. M.. **Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic**. Bloomington: IUP, 1991.
FOLEY, J. M. **A Companion to Ancient Epic**, Malden, MA: 2001.
FONTANA, J. **A história dos homens.** Bauru: Edusc, 2004.
FONTANA, J. **História: análise do passado e projeto social.** Bauru; Edusc, 1998.
FORD, A. **The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece**. Princeton, PUP, 2002.
FORNARA, Charles W. and SAMONS II, Loren J. **Athens from Cleisthenes To Pericles**. UCP, 1982-2004.
FORNIS-VAQUEIRO, C. *«El papel del Oráculo de Delfos en la tiranía arcaica»*, **Actas VIII Congreso de la SEEC**, Madrid 1991.
FRANKEL, H. **Early Greek Poetry and Philosophy**. Trans. M. Hadas and J. Willis. New York: 1962.
FRAME, D.. **Hippota Nestor**. Cambridge, MA and Washington, DC. 2009
FRONTISI-DUSCROUX, F. And LISSARRAGUE, F.. *"From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion through the 'Anakreontic' Vases."*. D..M. Halperin, J.J. Winkler, And F. Zeitlin (Ed.) **Before Sexuality: The Construction Of Erotic Experience In The Ancient Greek World**. Princeton, 1990, 211-256.
FROST, F. *"Peisistratos, The Cults And The Unification Of Attica"*, **Ancw 21,** 1990, 3-9.
FROST, F.J., **The Athenian Military before Cleisthenes**, *Historia*, 1984.
FUNARI, P. P. *Feminist Theory And The Classics*. **Cadernos Pagu (3),** 1994, 267-272.
FUNARI, P. P. ***Siân Jones***, *The Archaeology of Ethnicity. Constructing identities in the past and present.* Londres, Routledge, 1997. **Rev. Antropol. vol.41 n.1**, São Paulo, 1998 (resenha)
GAGARIN, M. **Early Greek Law**. Berkeley: BUP, 1986.
GENTILI, B. *'The new* Sappho*: fanto (9)'*, **ZPE 156**, 2006: 23–6.

GERNET, L., **Mariages De Tyrans, In Hommage À Lucien Febvre**, Paris 1954, 41-53.

GERNET, L., ´**Mariages de Tyrans´. Anthropologie de la Grèce Antique´**. Paris: Maspero, 1968.

GERO, J. *Socio-politics of* archaeology *and the women-at-home ideology*, **American Antiquity 50**, 1985, 342-50.

GODELIER, M. *The ideal in the real*. RAPHAEL-JONES (orgs.). **Culture, ideology and politics.** Londres, Routledge, 1982, 12-38.

GUIRAUD, P.l **La Main-d'oeuvre Industrielle Dans L'ancienne Grece**, Paris, 1900.

GOLDHILL, S. e OSBORN, R. (eds.) **Art and text in ancient Greek Culture.** Cambridge: CUP, 1995.

GOFF, B. E. **Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece**. Berkeley, UCP, 2004.

GONI, A. I. *El arte de los Pisistratidas: poder, construccion y despliegue ritual en la Atenas Arcaica*. CANDIDO, M. R. **Banquete, rituais e poder no Mediterraneo Antigo**. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2014-2015, 145-168

GONI, A. I. *´La Institución De La Xenía: Pactos Y Acogidas En La Antigua Grécia´*. **Gerión 2007**, 197-206.

GLOTZ. G. **A Cidade Grega**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1980

GOMME, A. W., A. Andrewes, and K.J. Dover. **A Historical Commentary onThuydides I V**. Oxford, OUP, 1971.

GOMES, J. R. P. *Os vasos anacreônticos: interações culturais entre atenienses e lídios*. CANDIDO, M. R. **Memórias do Mediterrâneo**. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2010, 72-80.

GOMES, J. R. P. **Safo de Lesbos e os poetas masculinos arcaicos**. Rio de Janeiro: PPGHC/UFRJ, 2004 (dissertação de mestrado).

GOUŠCHIN, V., *"Pisistratus´ Leadership In A.P. 13, 4 And The Stablishment Of The Tyranny Of 561/60 B. C."*, **CQ 49,** 1999, 14 - 23.

GRANT, M. **The Rise Of The Greek**s. New York, Charles Scribner, 1987.

GRAY, V. J. *'Herodotus and The Rhetoric Of Otherness'* **AJP 116,** 1995, 185-211.

GRAY, V. *"Reading the Rise of Pisistratus: Herodotus I. 56–68"*, Http://Www.Dur.Ac.Uk/Classic/Histos/1997. **Histos 1**, 1997.

GREIMAS, A.J. **Structural Semantics: An Attempt at a Method**. Lincoln, UNP, 1983.

GROTE, G. **A History of Greece**. Cambridge, CUP, 1847 (2010).

GUARDUCCI, M. *"Sull ' artista nell ' Antichita classica"* , COARELLI (ed.) **Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica**, Roma‑Bari, 1980, 7-101.

GUIA, M. V. **El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s. VI a.C**. Madrid, UCM, 2008.

GUIA, M. V. *El "nacimiento" de Erictonio y las panateneas: la creación de un mito*. **Ilu. Revista de ciencias de las religiones**. Anejos, Nº 23, 2008, 105-152

GUIA, M. V. *´La situacion de las mujeres en la Atenas del S. VI A. C.: Ideologia y prática de la Ciudadanía`*. **Gerión 2007**, 207-214.

GUIA, M. V. "La position sociale des *dèmiourgoi* attiques et son intégration dans la *politeia* au Vie siècle », **Dialogues d'Histoire Ancienne**, Besançon, 2005, 9-27.

GUIA, M. V. *Entre el Consejo de Solón y el de Clístenes: ¿Heliea en época de Pisístrato?* **Gerión, Vol. 21**, Nº 1, 2003, 73-91

GUIA, M. V. "El espacio ciudadano: integración/exclusión en el imaginario y en la realidad ateniense del s.VI a.C." **Studia Historia (Historia Antigua),** Salamanca, 2002, 29-45.

LORAUX, N. **L'invention d'Athènes**, Paris: 1981.
GIACOMELLI, A. *"The Justice of Aphrodite in* Sappho *Fr. 1"* **TAPhA 110,** 1980, 135-142.
HAGG, R. (ed.), **Ancient Greek Cult Practice form the Arcaeological Evidence**, Stockholm, 1998, 49-56
HALAND, E. J. *"Athena´s Peplos"*. **Cosmo 20**, 2004, 155-82
HALL, E. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, UFMG: UNESCO, 2003.
HAMMOND, N.G.L. **A History of Greece to 322 BC. 3rded**. Oxford: Clarendon-OUP, 1982.(1986)
HAMILTON, R. **Choes and Anthesteria**. Ann Arbor: UMP, 1992.
HANSEN, M. H., and NIELSEN, Th. H.. **An Inventory of Archaic And Classical Poleis**, Oxford: OUP, 2004.
HARDIE, A. *"Sappho, the Muses and Life after Death."* **ZPE**, 2005, 154, 13–32.
HASPELS, C. H. E: **Attic black-figured lekythoi**, Paris 1936, 41-262.
HASEBROEK, J. *Trade and politics in Ancient Greece*. **Antiquity, v. 8.** n. 31, 358, 1928.
HAVELOCK, E. A. **The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences**. Princeton, PUP, 1982 (1990).
HENDON, J. *Feminist perspectives and the teaching of archaeology*. GELLER & STOCKETT, **Feminist Anthropology**. UPP, 2006, 129-42.
HERMAN**,** G. **Ritualised Friendship and the Greek City**. Cambridge, CUP, 1987.
HIGBIE, C. "*The Bones of a Hero, The Ashes of a Politician: Athens, Salamis, and the Usable Past*." **Classical Antiquity 16**, 1997: 279-308.
HIGNETT, C, **A History of the Athenian Constitution**, Oxford, 1952.
HIND, J. G. F., "*The Tyrannis and The exyles Of Pisistratus",* **CQ 24**, 1974.
HIRATA, E. F. V. *As odes de Pindaro e as tiranias siciliotas*. **Clássica**, v. 9-10, Belo Horizonte, 1995, 61-72.
HODDER, I., M. **Theory and practice in archaeological**. Routledge. New York, 1995.
HOLLADAY, J. *"The Followers f Peisistratus"* **G&R 24**. 1977, 40–56.
L'HOMME-WÉRY, L.-M., **La perspective éleusinienne dans la politique de Solon**. Barcelona: Critica, 2001.
HOPPER, R. J. **Acropolis**. London, 1971 (1980)
HOPPER, R. J. *"Plain, shore and Hill in Early Athens"*. **BSA 56**, 1961, 189-219.
HOORN,G. van. **Choes and Antesterias**. Leiden: E.J. Brill, 1951.
HOWGEGO, Ch. J. **Ancient History from Coins**. London: Routledge, 1995.
HOWGEGO, Ch. J. *"Why Did Ancient States Strike Coins?"* **NC 150,** 1990, 1–25.
HUMPRHEYS, S. **The Strangeness of Gods. Historical perspectives on the interpretation of Athenian religion**, Oxford. 2004. (1974)
HURWIT, J.M. **The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present**. Cambridge and New York: CUP, 1999.
IRWIN, E. Solon and Early Greek Poetry, The Politics of Exhortation. Cambridge: CUP, 2005.
JACOBY, F. **Atthis**, Oxford, 1949 (1986).
JAEGER, Werner. **Paidéia: A formação do Homem Grego**. 4a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (1945)
JANKO, R. *The Derveni Papyrus: An Interim Text'*, **ZPE 141** (2002) 1, 12
JEFFREY, L.H. **Archaic Greece: The City-States c. 700-500 B.C.,**: New York, St. Martin's Press, 1976.

JOHNSTON, A.W. I*GII2 2311 and the Number of Panathenaic Amphorae*. **BSA 82**: 125–29.

JONES, P (org.). O **Mundo de Atenas**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JORDOVIĆ, I. **Did the Ancient Greeks Know of Collective Tyranny?,** http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0350-7653/2005/0350-76530536017J.pdf (acessado jan. 2012).

JORDOVIĆ, Ivan **Anfänge der Jüngeren Tyrannis. Vorläufer und erste Repräsentanten von Gewaltherrschaft im Spaten 5**. Bern / Frankfurt a.m. [U.a.]: Peter Lang, 2005, 362

KAGAN, D. "The Dates of the Earliest *Coins*," **AJA 86**, 1982, 343-60.

KATZ, M. A. *"Daughters Of Demeter: Women In Ancient Greece"* Renate Bridenthal, Susan Mosher Stuard And Merry E. Weisner, Eds, **Becoming Visible, Women In European History**. Boston: Houghton Mifflin, 1998.

KEIGHTLEY, T. **The History of Greece**. New York: Leavitt, Trow And Company. 1848.

KIERKEGAARD, S. **Fear and Trembling. Repetition. Translation, with introduction and notes**, by H. V. Hong and E. H. Hong. Princeton. 1843 [1983].

KOLB, F. `*Bemerkungen Zur Archaischen Geschichte Athens. Peisistratos Und Dionysos, Das Heiligtum Des Dionysos Lenaios Und Das Problem Der "Alten Agora* Athen', In Mellor, R., Tritle, L. (Éds.), **Text & Tradition. Studies in Greek History & Historiography in Honor of Mortimer Chambers**, Claremont CA, 1999, 203-218.

KOLB, F. *"Die Bau-, Religions- und Kulturpolitikd er Peisistratiden,"***JYdI 92,** 1977, 99-138

KOLOSKI-OSTROW, A. and LYONS, C. eds.. **Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology**. New York: Routledge,1997.

KITTO, H. D. F. **The Greeks**. London: Penguins Books, 1990 (1951).

KINZL, K.H. *Note on the exiles of the Alkmeonidai*, **Rheinisches Museum 119**,1974, 311-314.

KOTSIDU, H. *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit: Eine historisch-archäologische Untersuchung*. **Quellen und Forschungen zur antiken Welt 8**, Munich. 1991.

KLEUS, E.. *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. Berkeley: UCP, 1985. (1993)

KLUWE, E. **Die Tyrannis der Peisistratiden and ihr Niederschlag in der Kunst,** 1972 (Diss. Jena 1966).

KRAAY, Colin M. *"Hoards, Small Change, and the Origin of Coinage."* **JHS 84 (1964)**: 76–91.

KRAUSKOPF. L. *Influences grecques et orientales sur les representations de dieux estrusques*. **Les estrusques, les plus religieux des hommes**, 1997, 25-36.

KROLL, J. & WAGGONER, N. , *"Dating the Earliest Coins of Athens, Corinth and Aegina,"* **AJA 88**, 1984**,** 325-40

KURTZ, D.C. & J. BOARDMAN. **Greek Burial Customs**. London: Thames And Hudson. 1971 (1983).

KURTZ, D.C. **Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters**. Oxford: Clarendon Press. 1975.

KURTZ, D.C. *Vases For The Dead, An Attic Selection, 750-400 B.C.*, H.A.G. BRIJDER (ed.), **Ancient Greek And Related Pottery**. Amsterdam: Allard Pierson Series. 1984: 314-328.

KURKE, L. *Inventing the Hetaira: sex, politics, and discursive conflict in archaic Greece*. **Classical Antiquity 16.1,** 1997, 106-50.

LABARBE, J. *L'apparition de la notion de tyrannie dans la Grèce Arcaique*. **L'Antiquité Classique**. Bruxelles, 1971, tomo XL, 2o fasc., p. 471-504.

LLAVADOR, H., and OXOBY, R. J..*"Partisan Competition, Growth, and the Franchise."* **Quarterly Journal of Economics, 10(3)**: 2005, 1155-89.

LANDELS, J. G. **Music in Ancient Greece and Rome**. London, Routledgle, 2000.

LANZA, D., **Il Tiranno E Il Suo Pubblico**, Turin 1977 (2000).

LARDINOIS, A., *Who sang Sappho's Songs*, in E. Greene (cur.), **Reading Sappho**. Berkeley: 2009, 150-174

LAVELLE, B. M. *"Herodotos, Skythian Archers, And The Doryforoi Of The Peisitratids"*, **Klio 74**, 1992, Pp. 78 - 97.

LAVELLE, B. M. *"The compleat angler: observations on the rise of Peisistratus in Herodotus (i. 59-64)"*, **CQ, 41**, 1991, 317 - 324.

LAVELLE, B. M. **The Sorrow And The Pity**, Franz Steiner Verlag (Stuttgart), 1993.

LAVELLE, B. M. **Fame, Money, and Power. The Rise of Peisistratos and 'Democratic' Tyranny at Athens**. Ann Arbor: UMP, 2005.

LAUGHY Jr., M. H. **Ritual and authority in Early Athens**, Berkeley, UCP, 2010.

LAURENS, A. *"Les ateliers de céramique en Culture at Cité",* A. Verbanck-Piérart y O. Viviers, eds., Bruxelles, 1995, 161-83

LYNCH, K. **The Symposium in Context.** Princeton: ASCSA, 2011.

LEÃO, D. F. et alli. **Cidadania e paidéia na Grécia Antiga.** Coimbra: CECH, 2010.

LEÃO, D. F. **Plutarco. Obras Morais – O banquete dos Sete Sábios**. Coimbra: CECH, 2008.

LEÃO, D. F. **Sólon. Ética e política.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LECH, M. L. *"The shape of the Athenian theatron in the fifth century: overlooked evidence"*, **GRBS 49**, 2009, 223-226.

LEFKOWITZ, M. R. & FANTHAM, M. B. *Women's Life*, **Greece & Rome**. Baltimore: Jhopkins, 1992.

LEGRAS, B. **Éducation et Culture dans le Monde Grec**. London: Chapel Hill, 1996.

LESSA, F. S. **O feminino em Atenas**. RJ: Ed. Mauad, 2004.

LEVI, M. A. **Péricles**. Brasília: EdUNB, 1991 (1947).

LÉVÊQUE-NAQUET. **Clisthène l'Athénien**. Paris. 1973 (1967).

LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE. Zürich, Artemis (1981-1999).

LEWIS, S. (Ed.), **Ancient Tyranny**, Edinburgh, 2006.

LEWIS, S. **The Athenian Woman: An Iconographic Handbook**. N.Y, Routledgle, 2003.

LEWIS, D. M.. *"The Archon of 497-496 B.C.,"* **CR 12**, 1963, 201.

LIMA, A. C. C. **Cultura popular em Atenas no V século a.C**. Rio De Janeiro: 7Letras, 2000.

LIMC VI (1992) s.v Mousa, Mousai 660, no. 12, 675, pl, 384 (A, Queyrel)

LINTOTT, A. **Violence, Civil Strife and Revolution in the Classical City.** London: Croom Helm, 1982.

LIPSET, S. M.. *"Some Social Requisites of Democracy: Economic Development and Political Legitimacy."* **American Political Science Review, 53(1)**, 1959, 69-105.

LISSARRAGUE, F. *Publicity and performance. Kalos inscriptions in Attic vase-painting.* In: **Performance Culture and Athenian Democracy**, Cambridge, 1999, 359-373.

LISSARRAGUE, F. *'Why Satyrs Are Good to Represent'*, in J.J. Winkler and F.I. Zeitlin (ed.), **Nothing to Do with Dionysos?** Princeton, PUP, 1990, 228-236.

LIZZERI, A., and PERSICO, N. *"Why Did the Elites Extend the Suffrage? Democracy and the Scope of Government, With an Application to Britain's 'Age of Reform'"*, **Quarterly Journal of Economics 119**, 2004: 707-65.

LORAUX, N. *«Sur la race des femmes et quelques-unes de ses tribus»*, **Arethusa 11**, 1978, 75;

LONI, A. *Eteria e tiaso: i gruppi aristocratici di lesbo tra economia e ideologia*, **"Dialoghi Di Archeologia", Ser. 3, 1**, 1983, 21-35.

MAAS, M. & Snyder, J. M. **Stringed Instruments of Ancient Greece**. YUP, 1989 (1974).

MACKAY, E.A. **Tradition and Originality: A Study Of Exekias**, **BAR-IS 2092**, Oxford, 2010.

MALAGARIS, N.-TSINGARIDA, A. *Les gobelets mastoïdes.* **Musée du Louvre, Corpus Vasorum Antiquorum**. Paris: *Musée du Louvre 27, 2008* .

MALCOLM, F. Mc. & BRADEEN, D. W. **Studies in Fifth century Attic Epigraphy**. UOP, 1974.

MARCONI, Cl. **Greek Vases: Images, Contexts and Controversies**. Columbia Studies in the Classical Tradition, 25. Leiden, Brill, 2004.

MARTIN, A. *"La tragédie attique de Thespis à Eschyle"*, **Culture et Cité. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque**. *Actes du Colloque International*, Bruxelles 25-27 avril 1995, 15-25.

MARTIN, R. P. *"Synchronic Aspects of Homeric Performance: The Evidence of the Hymn to Apollo."* **Una nueva visión de la cultura griega antigua hacia el fin del milenio** (ed. A. M. González de Tobia) La Plata. 2000, 403–432..

MARTINS, C. M. **Um estudo das ânforas gregas do festival das Panateneias** (Monografia – História – UFPR), 2011.

MATHIEU, G. **Aristote Constitution d'Athènes**. Paris, 1915.

MAZZARINO, S. **Fra Oriente e Occidente. Ricerche di storia greca arcaica**, Florence 1947.

MEIER, Ch. **The Greek discovery of Politics**. HUP, 1980.

MEINECK, P. 2012. *"The Embodied Space: Performance And Visual Cognition At The Fifth Century Athenian Theatre",* **New England Classical Journal 39.1**, 2012, 3-46.

MENDONÇA, L. B. *As transformações das imagens de Dioniso (séculos VI e V a.C.): O CASO DA TIRANIA***. Revista Trilhas da História**. Três Lagoas, v.1, nº1 jun-nov 2011, 23-38.

MENEZES, U. B. *A cultura material no estudo das sociedades antigas*. **Atas dos Anais do I Simpósio de História Antiga**. João Pessoa, UFPB, 1983, 103-17.

MERITT, B. D. *"Greek Inscriptions"*. **Hesperia, vol. 7**. 1., 77-160

MEYER, E. **El historiador y la Historia antigua: estúdios sobre la teoria de la Historia y la Historia econômica y política de la Antiguedad**. México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Econômica, 1955 (1910).

MCCANNON, B. C. **The Origin of Democracy in Athens.** Wake Forest University, 2010.

MCCLURE, L. **Courtesans at Table: Gender And Greek Literary Culture In Athenaeus**. NY, Routledge: 2003.

MCGLEW, J. F. **Tyranny and Political Culture in Ancient Greece**, Ithaca And London, 1996 (1993).

McGREGOR, M. J. *Phormion and Peisistratus*, **Phoenix 28**, 1974, 18-21. (Hesperia 8, 1939).

MCNALLY, S. *'The Maenad in Early Greek Art'*, in J. Peradotto and J.P. Sullivan (ed.), **Women in the Ancient World. The Arethusa Papers**, Albany, UNYP, 1984, 107-141.

MICHAELIDES, S. **The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia**. London: Faber and Faber Ltd, 1978.

MITCHELL, A.G. *Humour in Greek Vase-Painting'*, **Rev. Arch.**: 2004, 3-32.

MITCHELL, A.G. **Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour.** New York, CUP, 2009.

MOORE, M.B. *'Hoplite, Horses, and a Comic Chorus.'* **Metropolitan Museum Journal 41**: 2006, 33-57.

MIGEOTTE, L. **Souseriptiaus publlaues dans Ies cites grecques**, Paris: 1980.

MIKALSON, J. D. **The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year**. Princeton. 1975.

MILLET, K. **Sexual Politics**. New York: Doubleday & Company, 1970.

MILLET, P. *"Patronage And Its Avoidance In Classical Athens,"* WALLACE-HADRILL (ed.) **Patronage In Ancient Society**. London, 1989, 15–47.

MITCHELL, L. G., RHODES P.J. (Eds.), **The development of the polis in Archaic Greece**, London, 1997.

MOORE, M.B. & PHILIPPIDES, M. Z. P.. **Attic Black-Figured Pottery**. The Athenian Agora 23, 1986.

MORETTI, J.-Ch. *"The Theater of the sanctuary of Dionysos Eleuthereus in Late Fifth Century Athens"*, **ICS 24-25**, 1999/2000, 377-398.

MORETTI, J.-Ch. *"Le Theatre du Sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus À Athènes, Au Ve S. Av. J.-C."*, **REG 113**, 2000/2002, 275-298.

MORGAN, K.A. (Ed.), **Popular Tyranny**, Austin 2003.

MORGAN (ed.), **Greek Vases in the J. Paul Getty Museum**, Vol. 2, Malibu: The J. Paul Getty Museum, 95-118.

MORGAN (ed.) *'Let's Hear it for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama'*, in E. Csapo and M.C. Miller (ed.), **The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond**, Cambridge and New York: CUP, 2007, 96-107.

MORRIS, I. **Archaeology as Cultural History. Words and Thingsin Iron Age Greece**, Malden (MA)–Oxford, 2000.

MORRIS, I. **Archeology as Cultural History**. NY: Blackwell Publishers, 1998.

MORRIS, I. **Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City-State**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MORRIS, I. *"The Use and Abuse of Homer."* **Classical Antiquity 5 (1986)**: 81–138.

MOSSÉ, Cl., **La Tyrannie Dans La Grèce Antique**. Paris, 1969.

MOSSÉ, Cl. **A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo (Séculos VIII – VI A.C.)**. Lisboa, Edições 70, 1989.

MOSSÉ, Cl. **La Mujer en la Grecia Clásica**. Madrid, Ed. Nerea, 1990.

MOSSÉ, Cl. **Atenas. A História de uma Democracia**. Ed. Unb, 1993, 16-21

MOSSÉ, Cl. **O Cidadão na Grécia Antiga**. Lisboa, Edições 70, 1993.

MOSSÉ, Cl. « *Justice et politique a Athenes* ». In: Pauline Schmitt Pantel, François de Polignac***, Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé*.** Paris, Éditions Albin Michel, 2007.

MURAKAWA, K. *Demiurgos*, **Historia 6**, 1957, 385 - 415.

MURRAY, P. & WILSON, P. **Music And The Muses: The culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City**. N.Y.: OUP, 2004.

MURRAY, Oswyn. *O homem e as formas da sociabilidade*. VERNANT (org.). **O Homem Grego.** Lisboa: Presença, 1994, 199-228.

MURRAY, O. *"The Affair of the Mysteries: Democracy and the Drinking Group"*, MURRAY (ed.) **Sympotica: a Symposium on the Symposion.** Clarendon Press, Oxford, 1990, 149-161

MURRAY, O. **Early Greece.** SUP, 1980.

NAGY, B. *"Athenian Officials on the Parthenon Frieze."* **AJA 96**, 1992, 55–69.

NAGY, B. **The ergastinai inscriptions and the peplos**. Harvard, HUP, 1973.

NAGY, G.. **The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry**. 2nd ed., with new Introduction, Baltimore, 1999 (1979)

NAGY, G. **Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past**. Baltimore, 1990a.

NAGY, G. **Greek Mythology and Poetics**. NY, Ithaca, 1990b.

NAGY, G. **Poetry as Performance: Homer and Beyond**. Cambridge, 1996a.

NAGY, G. **Homeric Questions**. Austin, 1996b.

NAGY, G. **Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens**. Cambridge, MA and Athens, 2002.

NAGY, G. **Homeric Responses**. Austin, 2003.

NAGY, G. *"Did Sappho and Alcaeus ever meet?*". BIERL-LÄMMLE-WESSELMANN (eds.) **Literatur und Religion I. Wege zu einer mythisch–rituellen Poetik bei den Griechen** 211–269. MythosEikonPoiesis 1.1. Berlin / New York. 2nd ed. 2009, online at http://chs.harvard.edu.

NAGY, G. *"Lyric and Greek Myth."*. WOODARD (ed.) **The Cambridge Companion to Greek Mythology** Cambridge, 2007b, 19–51.

NAGY, G. **Homer the Classic**. Cambridge, MA and Washington, 2008 http://chs.harvard.edu.

NAGY, G.. **Homer the Preclassic**. Berkeley/Los Angeles. 2009 http://chs.harvard.edu.

NAGY, G *"Ancient Greek Elegy."*. WEISMAN (ed.). **The Oxford Handbook of the Elegy**. Oxford, OUP, 2010, 13–45.

NAGY, G. **The Performing and the Reperforming of Masterpieces of Verbal Art at a Festival in Ancient Athens**. 2010. 163/the_performing_and_the_reperforming_of_masterpieces_of_verbal_art_at_a_festival_in_ancient_athens.pdf?rnd=1290776258

NAGY, G. *The "New Sappho" reconsidered in the light of Athens of the Athenian reception of Sappho*. **Classic@ vol. 4**. GREENE-SKINNER (ed.) The Center of Hellenic Studies (CHS), HUP, 2011.

NASSER, N. *O ethós na música grega.* **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4 jul/dez, 1997, 241-254.

NEER, R. T. **Style and Politics in Athenian Vase Painting: The Craft of Democracy, ca. 530-460 B.C.E**. Cambridge, CUP, 2000.

NELSON, S. M. **World of Gender: The Archaeology of womens lives around the Globe**.US, Rowman Altamira, 2007.

NELLHAUS, T. Literacy, Tyranny, and the Invention of Greek Tragedy**. Journal of Dramatic Theory and Criticism**, Vol. III, No. 2: Spring 1989.

NETO, E. G. *Construindo a identidade de uma cortesã na Atenas clássica*. In: CANDIDO, M. A. **Roma e as sociedades da Antiguidade. Política, Cultura e Economia.** Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2008, 32-37.

NILSSON, M.P. **Studia De Dionysiis Atticis**, Dissertation, Lund., 1900.

NILSSON, M.P. **Dionysos Im Schiff, Archiv Für Religionwisseschaft 11**, 1908 (1929), 399-402.

NEILS, J., ed. **Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens**. Princeton, 1992a.
NEILS, J.*"The Panathenaia: An Introduction."* In: Neils 1992a:13–27
NOEL, D.. *"Les Grandes Dionysies"*, **AION N.S. 4**, 1997, 69-86.
NUEZ-PERES, M. E. *Las Panatheneas*, **Gerion**, v. 26, 2008, 255-265
OAKLEY, J.H. and Sinos, R.H. . **The Wedding in Ancient Athens**. Madison and London: UWP, 1993.
OBER, J. **Mass and Elite ir DemocraticAthens**, Princeton, PUP, 1990.
OLIVA, P., The Early Tyranny. **"Dialogues D'histoire Ancienne"**, 1982, 8, 363-380.
OLIVA, P. **Sólon. Legende und Wirklichkeit**. Konstanx, 1982.OLIVEIRA GOMES, C., **La Cité Tyrannique. Histoire Politique de la Grèce Archaïque**, Rennes, 2007.
OLIVER, J. H. *"From Gennetai to Curiales,"* **Hesperia 49**, 1980, 30-56
OLIVIERI, M. F. **International Politics of Archaic Greek Tyrants: the Case of Athens**. Università degli Studi di Padova, 2012.
OLMOS, R. & BALMASEDA, L. J. **LIMC**, I, 1, 1982
OSBORNE, R. **Ancient Greece in the Making, 1200-479**, London, 1996.
OSTWALD, M. **Nomos and the Beginnings of the Athenian Democracy**. Oxford, 1969
PADGETT, M. *'Horse Men. Centaurs and Satyrs in Early Greek Art'*, PADGETT (ed.), **The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art,** Princeton, UPU, 2003, 3-46.
PAGNOSSI, N. C. **A arqueologia de gênero e suas suas apropriações com a História**. Uberlândia, UFU, 2013
PALEOTHODOROS, D. *"Pisistrate et Dionysos: Mythes et Réalités de L'érudition Moderne",* **LEC 67**, 1999, 321-340.
PALEOTHODOROS, D. *"Les Armes Dionysiaques"*, In: **Les Armes Dans l'Antiquité. De La Technique À L'imaginaire, ACI de SEMA**, Montpellier, 2004, 459-476.
PALEOTHODOROS, D. **Épictétos**. Paris, Dudley, 2004.
PALEOTHODOROS D., *Iconographic Analysis and Archaeological Contexts: Case Studies from Greece and Etruria*. NORSKOV-ISLER-KERENYI-LEWIS (eds), **The World of Greek Vases**. Rome, 2009, 45–62.
PAQUETTE, D., **L'instrument de musique dans Ia ciramique de Ia Grece antique**. Paris, 1984.
PAPACHATZIS, N. *"The Cult of Erectheus and Athena on the Acropolis of Athens"*, **Kernos, 2**, 1989, 175-185.
PARRY, M. **The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry**. Ed. by Adam Parry.Oxford: OUP, 1971 (1939).
PARKE, H.W. **Festivals of the Athenians**, London, 1977.
PARKER, R. **Athenian Religion, A History**, Oxford, 1996.
PARKER, R. **Polytheism and Society at Athens**, Oxford, 2005 (2007).
PARKER V., *The Dates Of The Orthagorids Of Sicyon, In "Tyche"*, 1992, 7, 165-175. Id., *Tyrannos. The Semantics of A Political Concept from Archilochus To Aristotle*, **"Hermes"**, 1998, 126-172.
PARKER, V. *"Tyrants and Lawgivers"* Shapiro, H.A., (ed). **The Cambridge Companion to Archaic Greece**, Cambridge, UK: CUP, 2007, 13-39
PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
PENDLE, K. **Women & Music: A History**. Indiana, UIP, 2001.
PERAINO, J. A. **Listening to the Sirens: Musical technologies of Queer Identity**. UCP, 2005.

PETERSEN, L. H. "*Divided Consciousness and Female Companionship*:*Reconstructing Female Subjectivity on Greek Vases*." **Arethusa 30**, 1997, 35-74.

PESELY, G. E., *"Aristotle ΄S Source For The Tyranny of Peisistratus"*, **Athenaeum 83**, 1999, 45 - 66.

PESCHEL, I. **Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei** des 6.-4. Jahrhunderts v. Christus. Frankfurt am Main: P. Lang., 1987.

PFUHL, E. **Malerei und Zeichnung der Griechen.** Munich, Bruckmann, 1923.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. **Dithyramb, Tragedy and Comedy.** Oxford, Clarendon Press, 1962.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. **The Dramatic Festivals of Athens**. London, OUP, 1968.

PINNEY, G. F. *'Pallas and Panathenaea'*, in J. Christiansen and T. Melander (ed.), **Ancient Greek and Related Pottery**, Proceedings of the 3rd Symposium, Copenhagen Thorvaldsens Museum, 1988, 465-477.

PLASS, H.G. **Die Tyrannis in ihre beiden Perioden bei den alten Griechen**, Bremen, 1852.

PODLECKI, A. 1987. *"Solon or Peisistratus? A Case of Mistaken Identity"*, **Ancw 16**, 6-7.

POLLAK, M. *Memória e Identidade Social*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, 200-212.

POLIGNAC, F. DE, « Rites funéraires, mariage et communauté politique », **Metis, XI**, 1996, 203-204.

POMEROY, S. B. **Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres en la antiguedad Clásica**. Madrid: Akal Ediciones, 1999.

POMEROY, S. B. **Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women In Classical Antiquity**. New York, Schocken Books, 1975.

POLLITT, J. J., **The Art of Ancient Greece. Sources and Documents**, Cambridge, 1990.

POWER, T. **The culture of "kitharoidia".** CHS. Cambridge, HUP, 2010.

PREUNER, E. *"Amphiaraia und Panathenaia"*. **Hermes 57**, 1922, 80–106

PUGLIA, E. *"Per la ricomposizione del quarto libro dei canti di Saffo (P. Oxy. 1787).* **Seminari Romani di Cultura Greca 10.1,** 2007, 17–39.

RAAFLAUB, K. *"Stick and Glue: The Function of Tyranny in Fifth Century Athenian Democracy,"* In: Kathryn Morgan (ed.), **Popular Tyranny: Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece.** Austin, TX, UTP, 2003.

RAAFLAUB, K. *"Solone, La Nuova Atene E L'emergere Della Politica"* SETTIS, S. (Ed.), **I Greci 2.,** 1996, 1035–81.

RAAFLAUB, K.A. *« Zeus Eleutherios, Dionysos The Liberator and The Athenian Tyrannicides. Anachronistic Uses of Fifth-Century Political Concepts»*, FLENTZED-JENSEN-NIELSEN-RUBINSTEIN (eds.). **Polis And Politics. Studies In Ancient Greek History**, Copenhagen, 2000, 249-275.

RAAFLAUB, K. A. *'Democracy, Power And Imperialism'*. EUBEN-WALLACH-OBER (Eds.) **Athenian Political thought and the reconstruction of American Democracy**. Ithaca and London: CUP, 1994, 103-46.

RAAFLAUB, K. A. *"The breakthrough of Demokratia in Mid-Fifth Century Athens"*, RAAFLAUB-OBER-WALLACE (eds.), **Origins of Democracy in Ancient Greece**, Berkeley: UCP, 2007, 105-154.

RAAFLAUB, K. A., & WALLACE, R. W. *"People's Power' And Egalitarian Trends in Archaic Greece"*, RAAFLAUB-OBER-WALLACE (eds.), **Origins Of Democracy In Ancient Greece**, Berkeley, UCP, 2007, 22-48.

RAAFLAUB, Kurt A & BOEDEKER, D. **Democracy, Empire, and the Arts in Fifth Century Athens**. Center for Hellenic Studies Colloquia 2. Cambridge MA, HUP, 1998.

RABINOWITZ, N.S. E RICHLIN, A. (eds.). **Feminist Theory and the Classics**. Londres, Routledge, 1993.

RANDEL, D. M. **The Harvard Dictionary of Music**. HUP, 2003.

RASMUSSEN, T. & N. SPIVEY. (eds.), **Looking At Greek Vases**. Cambridge, CUP, 1991

RATHJE, A., M. NIELSEN & B.B. RASMUSSEN (eds.), **Pots For The Living, Pots For The Dead**. Copenhagen, MTP, 2002.

REGIS, M. F. B. **Mulheres nos sympósia: representações femininas nas cenas de banquete nos vasos áticos (séculos VI ao IV a.C.).** Universidade de São Paulo, USP, Brasil. 2009 (dissertação de mestrado).

RENFREW, C. & BAHN, P. **Archaeology, Theories, Methods and Practice**. London, Thames And Hudson, 1996.

REINSBERG, C. **Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland. Beck's Archäologische Bibliothek**. München, C.H. Beck, 1989.

RHODES, P.J., **A Commentary On The Aristotelian 'Athenaion Poliieia**, Oxford, 1981.

RHODES, P.J. *Pisistratid chronology again*, **Phoenix 30**, 1976, 219 - 233.

RIHLL, T. E. *"Lawgivers And Tyrants (Solon, Fr. 9 - 11 West)",* **CQ 39**, 1989, 277 - 286.

RIHLL, T. *The Attic Vaoxpapiat*, **LCM**, Jan. 1987.

RINCON, L. C. C. Os *Artistas e as sociedades nos estudos de História comparada ou as vidas paralelas.* **Revista Eletrônica História em Reflexão, Vol. 6 n. 12,** UFGD Dourados jul/dez 2012 (acessado em jan.2013).

ROBERTSON, M. **The Art of Vase-painting in Classical Athens**. Cambridge: CUP, 1992.

ROBERTSON, N. *"Melanthus, Codrus, Neleus, Caucon: Ritual Myth as Athenian History"*, **GRBS 29**, 1988, 201-261.

ROBERTSON, N. *"Athens' Festival of New Wine"*, **HSCP 95**, 1992, 197-250.

ROBOTON, J. *The Fall of the Tyrant in Archaic Greece*. **http://www.cliohres.net/books4/1/01.pdf** (acessado jan. 2012)

ROCCOS, L. J. *'The Kanephoros and her festival Mantle in Greek Art'*. **AJA,** Vol. 99 No. 4**,** October 1995.

ROEBUCK, C. *Three classes (?) in Early Attica*, **Hesperia 43**, 1974, 486.

RINGWOOD, I.C. **Agonistic Features of Local Greek Festivals chiefly from Inscriptional Evidence**. Diss. Columbia University, 1927.

ROMANO, I. B. **Early Greek Cult Images**, Ph.D. University of Pennsylvania, Philadelphia, 1980.

ROMILLY, J. **La Tragédie Grecque**, Paris, 1973.

ROMILLY, J. **Fundamentos de Literatura Grega**. Belo Horizonte, Zahar, 1984.

ROMILLY, J. **Time in Greek Tragedy**. Ithaca, Cornell UP, 1968.

ROSENDAHL, Z. *Geografia e Religião: uma proposta*. **NEPEC - Espaço e Cultura** - Ano I, out. 1995, 45-74.

ROSENMEYER, P. A. **The poetics of imitation**. Cambridge, CUP, 1992.

ROTSTEIN, A. *"Aristotle, Poetics 1447a13–16 and Musical Contests."* **ZPE 149,** 2004, 39–42

ROUET, P. **Approaches To The Study Of Attic Vases: Beazley And Pottier**. Oxford: OUP, 2001.

RUSTEN, J. *'Who "Invented" Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence'*, **AJPhil. 127(1),** 2006, 37-66.

ROSIVACH, V.J. *"Auctochthony and the Athenians"*, **CQ 37**, 294-306.

RUTHERFORD, I., *"Canonizing the Pantheon: the Dodekatheon in Greek Religion and its Origins"*. BREMMER-ERSKINE (eds). ***The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations,*** EUP, 2010.

RUTHERFORD, I. *Khoros heis ek tesde tes polews: song-dance and state pilgrimage at Athens***.** MURRAY-WILSON (eds.) **Music and the muses: the culture of 'mousike' in the classical Athenian city**. Oxford, UK, OUP, 2004.

RAUBITSCHEK, A. E. **Dedications from the Athenian Akropolis**, Cambridge, Mass., 1949.

RUEBEL, J.S. *The tyrannies of Peisistratos*, **GRBS 14**, 1973, 125 - 136.

SABETAI, V. **Corpus Vasorum Antiquorum: Greece**. Fasc.6, Thebes, Archaeological Museum. Athens, Academy of Athens. 2001.

SAGE, M. **Warfare in Ancient Greece**. London, Routledge, 2003.

SAKKA, L. **The power of music**. University of Uppsala, 2009.

SALMON, J. *"Lopping off the Heads? Tyrants, Politics, and the Polis"* MITCHELL-RHODES, Eds., **The development of the polis in Archaic Greece**. London. 1997, 60–73.

SALLES, C. **Nos Submundos da Antigüidade**. São Paulo, Brasiliense, 1982

SANCISI-WEERDENBURG, H. **Peisistratos and the Tyranny. A Reappraisal of the Evidence.** Amsterdam, J. C. Gieben, 2000.

SANCHES, P. L. M. *Música e vestimenta na pintura de vasos gregos antigos*. R. H. E. C**. - Revista Fênix**, Abr/Mai/Jun. vol. 6, ano VI, 2009, 1-8.

SANCHO, L. *Reflexões acerca de las condiciones de pertencia ciudadania entre Sólon e Pericles***. Gerion, 9**, UCM, 1991, 59-86.

SCANLON, T. F., **Eros and Greek Athletics**, OUP, 2002

SCANLON, T. F., *"Games For Girls"*, **Archaeology, 49 (4)**, 1996, 32-33

SCHWEIZER**. Keramik**, Mitteilungsblatt, 1950, 16, 1-10.

SARIAN, H. *Poieîn-Graphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos.* **Rev MAE/USP, SP, 3**, 1993, 105-20.

SAKELLARIOU, M. **La migration grecque en Ionie**, Athens, 1958:

SAXONHOUSE, A. W. *The Tyranny Of Reason In The World Of The Polis*. **The American Political Science Review**. Vol. 82, N°4, 1988.

SCHAAN, D. P. *Estátuas antropomorfas marajoaras*. **Bol. Museu. Para Emilio Goeldi. Série. Antropol. 17 (2)**, 2001, 24-63.

SCHNAPP-GOURBEILLON, A. *"Les lions d' Héraklès", Le Bestiaire d'Heracles,* **Kernos**, Supp. 7, 1998, 109-126

SCOTT, J. *Gênero: Uma categoria útil de Análise Histórica. Educação e Realidade***. Gênero e Educação, 20** (2), 1995, 71-99.

SCULLION, S. 2002a. *"Tragic Dates"*, **CQ 52**, 81-101.

SCULLION, S. 2002b. *"Nothing to Do with Dionysus: Tragedy Misconceived as Ritual",**CQ* **52**, 102-137.

SEALEY, R. **A History of the Greek City States, ca. 700-338 B.C**., Berkeley, UCP, 1976 (1960).

SEAFORD, R. **Reciprocity and Ritual**. Oxford, CP, 1994.

SEAFORD, R. *"Tragic Money"* **JHS 118,** 1998, 119–39.
SEWELL, R. C. **In the Theatre of Dionysos: Democracy and Tragedy**. McFarland & Company, Inc. Publishers, 2007.
SELTMAN, C. T., **Athens: Its History And Coinage,** Cambridge, 1924.
SEWELL, E. M. **First History of Greece**. Harvard UP, 2007 (1874).
SHANKS, M. and HODDER, I. **Processual, Postprocessual and Interpretive Archaeologies. In Interpretting Archaeology: Finding Meaning In The Past**. Rutledge, 1995, 1-33.
SCHACHTER, A. **Cults of Boiotia**. London, 1981.
SCHEFFER, C. *Workshop and Trade Patterns In Athenian Black Figure*, CHRISTIANSEN-TORBEN. (ed.) **Ancient Greek and Related Pottery.** Copenhagen, 1987, 536-544.
SCHEFOLD, K. **Myth and Legend in early Greek Art**. NewYork, 1943.
SLATER, W. *"Deconstructing Festivals."*. WILSON, P. (ed.), **The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies**. Oxford, 2007, 21-47.
SMITH, Ch. **Trade, Traders, and the Ancient City,** Routledge: New York, 2007.
SMITH, J. A., **Athens under the Tyrants**, 1989.
SMITH, H.R.W. *New Aspects of the Menon Painter.* **Classical Archaeology.** Berkeley, University of California Publications, 1929.
SMITH, W. **A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology.** Vol. 1, London: J. Murray, 1842.
SCHMITT, R. **Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit**. Wiesbaden. 1967.
SHAPIRO, H.A., **The Cambridge Companion To Archaic Greece**, Cambridge, CUP, 2007.
SHAPIRO, H. A. *'Correlating Shape and Subject. The Case of the Archaic Pelike',* OAKLEY-COULSON-PALAGIA (ed.), **Athenian Potters and Painters: The Conference Proceedings**, Oxford: Oxbow Books, 1997, 63-70.
SHAPIRO, H. A. *"The Cult of Heroines: Kekrops' Daughters"*, REEDER, E.D. (ed.), **Pandora's Box. Women in classical Greece**, Princeton, New Jersey, 1995, 39-48.
SHAPIRO, H. A. *"Hipparchos and the Rhapsodes".* DOUGHERTY-KURKE (eds.). **Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics.** Cambridge, 1993, 92–107
SHAPIRO, H. A.*'Musikoi Agones: Music And Poetry At The Panathenaia'.* NEILS, J. (ed). **Goddess And Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens**, Princeton, 1992, 53-75.
SHAPIRO, H. A. *The Iconography Of Mourning In Athenian Art*. **AJA 95,** 1991, 629-656.
SHAPIRO, H. A. **Art And Cult Under The Tyrants In Athens**. Mainz Am Rhein, 1989 (1981).
SHEAR, J. L. **Polis and Panathenaia: The History and Development of Athena's Festival**. PhD diss., University of Pennsylvania. 2001.
SHEAR, Jr., T. L., *Tyrants and Buildings in Archaic Athens.* **Athens Comes of Age: From Solon to Salamis**, Princeton, N.J., 1978.
SHEAR, L.. *The Persian Destruction Of Athens: Evidence From Agora Deposits*. **Hesperia 62**: 1992, 383-482.
SHEAR, T.L. Jr. *Ισονόμους Τ' 'Αθήνης 'Εποιησάτην: The Agora And The Democracy*, COULSON et Al. 1994, 225-248.

SILVA, A. C. L. F. da e ANDRADE, M. M. de. *"Mito e Gênero: Pandora e Eva em Perspectiva Histórica Comparada"*. **Cadernos Pagu,** No.33 Campinas July/Dec., 2009

SILVA, G. F. **Grafismos Gregos**. MAE/USP, 2008 (Dissertação de mestrado).

SILVA, G. F. **Panatenaicas: tradição, permanência e derivação**. MAE/USP, 2012 (Tese de Doutoramento)

SIMON, E. **Festival of Attica. An Archaeological Commentary.** Madison, 1985.

SIMON, E. **Festivals of Attica.** Wisconsin, UWP, 1983 (2002).

SMITH, T. **Komast Dancers in Archaic Greek Art.** Oxford/New York, OUP, 2010.

SMITH, T. J. **Black-Figure Vases in The Collection of The British School at Athens**. British School at Athens 98, 2003. 347-368.

SINOS, R.H. *'Divine Selection. Epiphany and Politics in Archaic Greece'*, DOUGHERTY-KURKE (ed.), **Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics**, Oxford: OUP, 1998, 73-91.

SILVA, C. S. F. *Sólon na democracia e na cidadania de Atenas no séc. VI a.C.*. **Nearco** (Rio de Janeiro), v. 1, 2013,. 44-54.

SNYDER, J. M. **The Woman and The Lyre: Women Writers In Classical Greece And Rome**. Carbondale: Southern Illinois UP, 1991. (1972)

SOKOLOWSKI, F., ed.. **Lois sacrées des cités grecques**. Paris, 1962.

SOMMERSTEIN, **The Comedies of Aristyophanes**. Knights, Warminster, 1981.

SORENSEN, M.L.S. **Gender Archaeology**. Cambridge, Polity Press, 2000.

SOURVINOU-INWOOD, Ch. *"Something To Do With Athens, Tragedy And Ritual"*, OSBORNE-HORNBLOWER (ed.) **Ritual, Finance And Politics. Athenian Democratic Accounts Presented To David M. Lewis.** Oxford, 1994, 269-290.

SOURVINOU-INWOOD, Ch. **Tragedy and Athenian Religion**, Lantham-New York-Oxford, 2003.

SOURVINOU-INWOOD, Ch. **'Reading' Greek Death: To the End of the Classical Period**. Oxford, Clarendon Press, 1995.

SOURVINOU-INWOOD, Ch. **Athenian Myths And Festivals. Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia.** Oxford, 2011.

SOUZA, M. A. R. S & LESSA, F. S. *A integração dos grupos de esposas na polis.* **Politeia: História e Sociedade.** Vitória da Conquista v. 9 n. 1, 2009, 199-212

SOUZA, M. M. e GONÇALVES, A. T. M. *Das concepções musicais: Sobre música Grega*. ***SPCNET*** **-** http://www.sbpcnet.org.br/

STANSBURY-O'DONNELL, M.D., **Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens.** Cambridge, 2006.

STRÖMBERG, A. (eds.) **Aspects of Women in Anquity**, Jonsered, 1998, 11-28.

STRINGFELLOW, B. **The Pilgrimage of Western Man**. Westport Connecticut: Greenwood Press, Publishers, 1974.

SPARKES, B. A. & TALCOTT, L. *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th, and 4th Centuries B.C.* **The Athenian Agora 12**. Princeton, NJ: ASCSA, 1970.

SPARKES, B. A. **The Red and The Black: Studies in Greek Pottery**. London/New York, Routledge, 1996.

SPENCER-WOOD, S. *Feminist Theory and Gender Research in Historical Archaeology*. NELSON, S. M. **Handbook of Gender in Archaeology**, AltaMira Press, Lanham, Md.., 2006.

SPINETO, N. **Dionysos e Teatro.** Rome, 2005.

SPIVEY, N. **The Micali Painter And His Followers**. Phd. Thesis. University Of Cambridge. 1986.

SORENSEN, M. L. S. **Gender Archaeology**. Oxford, Polity Press, 2000.

STANTON, G. R. **Athenian Politics C. 800 - 500 B. C**. A Sourcebook, 1990.
STARR, C.G. *"Economic And Social Conditions in The Greek World".* BOARDMAN-HAMMOND, Eds. **The Expansion of the Greek World, Eighth To Sixth Centuries B.C.**, 1982.
STARR, CH. G. **Political Intelligence in Classical Greece**, Leiden, 1974.
STARR, Ch. G. **The Economic And Social Growth Of Early Greece, 800-500 B.C**. New York: OUP, 1977.
STARR, Ch. G. **Athenian Coinage, 480–449 B.C**. Oxford, CUP, 1970.
STEINER, A. **Reading Greek Vases**. Cambridge, CUP, 2007.
STEWART, A. F. **Art, desire and body in ancient greece**. Cambridge, CUP, 1996.
STROGECKIJ, V. M. *Cleisthenes and the Alcmeonids,* **VDI** ,1972, 2, 99-106.
SURIKOV, I. *Athenian archonship public law*. **Diritto@Storia**, n. 5, 2006, 1-10.
SUTTON, R. F., Jr. **The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-figure Pottery**. Diss. UNC Chapel Hill. UMI, 1981.
TAMM, J. A. **Heracles in Attic vase-painting of the Peisistratean period**. digitalcommons.mcmaster.ca/cgi/viewcontent.cgi?... (acessado em jan. 2012).
THEML, N. **O Público e O Privado na Grécia do VIII Ao IV Séc. a.C.: O Modelo Ateniense.** Rio de Janeiro, Sette Letras, 1998.
THREPSIADES, J. **Sidelights on Greek History**, Oxford, 1932.
THOMAS, R. **Oral Tradition and Written Record in Classical Athens**, Cambridge, 1995.
TORELLI, M. *Autorappresentarsi. Immagine di sé, ideologia e mito greco attraverso gli scarabei etruschi*. ***Ostraka*** **11** (1), 2002, 101-155.
TÖPFFER, J. **Attische Genealogie**, 1889.
TRABULSI, J. A. D. **Dionisimo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da Época Clássica**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.
TRABULSI, J. A. D. **Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
TRINGHAM, R. *Households with faces: the challenge of gender in prehistoric architectural remains.* GERO-CONKEY (eds), **Engendering archaeology: women and prehistory**, Oxford: Basil Blackwell., 1991, 93–131.
TZAHOU-ALEXANDRI, O. **The dress of the archaic Greek korai.** Washington/Hanover, National Gallery of Art, 1991.
URE, P.N. & URE, A.D.. **Corpus Vasorum Antiquorum**. University Of Reading., 1954.
URE, P.N. **Black Glaze Pottery From Ritsona in Boetia**. Oxford, 1913.
URE, P.N. **Sixth And Fifth Century Pottery from Rhitsona: From Excavations Made At Rhistona**. Oxford, 1922.
URE, P.N. **Aryballoi And Figurines From Ritsona in Boetia**. Cambridge, 1934.
URE, P. N. **The Origin Of Tyranny**. New York, The Macmillan Company. 1922.
VANOYEKE, Violaine: **La Prostitution en Grèce et à Rome**. Paris, Les Belles Lettres, 1990.
VERNANT, J-P. *Naissance des images*. **Religions, histoires, raison**. Paris, Maspero, 1979, 105-137.
VERNANT, J-P. *La figure des dieux III*: Dionysos. VERNANT. **Figures, idoles, masques**. Paris, Julliard, 1990, 208-247.
VERNANT, J-P. *Le dieu de la fiction tragique*. VERNANT-VIDAL-NAQUET. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne II**. Paris, La Découverte, 2001, 17-24.

VERNANT, J-P. *Le moment historique de la tragédie en Grèce*: VERNANT-VIDAL-NAQUET. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne I**. Paris, La Découverte, 2001, 11-18

VERNANT, J. P. *Naissance du politique*. PANTEL-POLIGNAC, **Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé**. Paris, Éditions Albin Michel, 2007.

VERNANT, J. P. **As origens do Pensamento Grego**. Lisboa, Presença, 1986.

VERSNEL, H. *"Religion And Democracy",* EDER, W. (ed.) **Die Athenische Demokratie In 4. Jahrhunderts V.Christ.**, Stuttgart, 1995, 367-387.

VICKERS, M. *Artful Crafts: The Influences Of Metalwork On Athenian Painted Pottery*, **JHS 105,** 1985, 108-28.

VIDAL-NAQUET, P. *"Plato's Myth of the Statesman: The Ambiguities of the Golden Age And History"* **JHS 98**, 1989: 132–41

VILLARD, F., *'Peinture et Ceramique',* **Grèce Classique (480-330 avant J.-C.): l'Univers des Formes**. Paris: Gallimard, 1969.

VON REDEN, Sitta. *The Piraeus – a world apart*. **Greece & Rome, 42 (1)**: 1995, 24-37.

VRISSIMTZIS, N. A. **Amor, Sexo e Casamento na Grécia Antiga**. São Paulo, Odysseus, 2002.

WADE-GERY, H. T. "*Studies in the Structure of Attic Society: II. The Laws of Kleisthenes"*. **CQ 27.1**, 1931, 17-29.

WALLACE, R. W. RAAFLAUB, K. A., OBER, Josiah (eds), **Origins of Democracy in Ancient Greece**, Berkeley: UCP, 2007, 105-154.

WASCHSMUTH, W. **Hellenische Altertumskunde aus dem Gesichtspunkte des Staats**, Bd. 1, Halle 1828.

WATERS, K. H. **Herodotus on Tyrants and Despots**. Wiesbaden, 1971.

WEBSTER, T. B. L. **Potter And Patron In Classical Athens**. London, Methuen, 1972.

WEST, M. L. **Ancient Greek Music**. OUP, 1992.

WHITLEY, J. *Beazley As Theorist.* **Antiquity 71,** 1997, 40-47.

WILAMOWITZ-MOLLENDORFF U. Von, **Hermes**, 1899.

WILCKER, F.-W. **Deutsches Zentrum für Musiktherapieforschung**. University of Applied Sciences Heidelberg, 1913.

WINKLER, J.J. *«The Ephebe's Song: Tragoidia And The Polis»,* WINKLER & ZEITLIN (Ed.) **Nothing to do with Dionysus ? Athenian Tragedy In Its Social Context**, , Princeton, 1990, 20-62.

WILL, E. **Korinthiaka, Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques**, Paris, 1955.

WILL, E. *"De l'aspect ethique des origines grecques de la monnaie."* **Revue historique 212,** 1954, 209–31.

WILLIAMS, D. **Greek vases**. London, The British Museum Press, 1999.

WILLIAMS, G. M. **Aristocratic Politics In Athens C. 630 To 470 B.C**. Phd Diss. The Pennsylvania State University, 1973.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. *«The Delphic Temple In Greek Tragedy»*, **Miscellanaea Tragica In Honorem J.C. Kamerbeek**, Edited By J.M. Bremer, S.L. Radt,& C.J. Ruijgh, Amsterdam, 1976, 483-500.

YATROMANOLAKIS, D**.** *Sappho in the Making: The Early Reception***. Hellenic Studies 28.** Washington, 2007.

YATROMANOLAKIS, D. *"Ritual Poetics in Archaic Lesbos: Contextualizing Genre In Sappho"*. **Towards a Ritual Poetics**. Athens: 2003.

YATROMANOLAKIS, D. *"Visualizing Poetry: An Early Representation of Sappho."* ***Classical Philology*** **96**, 2001, 159–168.

ZAMBELLI, M. *«Il demo di Diomeia, le Metageitnia e le origini dei Gefirei, dei Mesogei e dei Salamini»*, **RFIC, 104**, 1976, 163-181.

ZATTA, C. *"Making History Mythical: The Golden Age of Peisistratus",* **Arethusa 43**, 2010, 21-62.

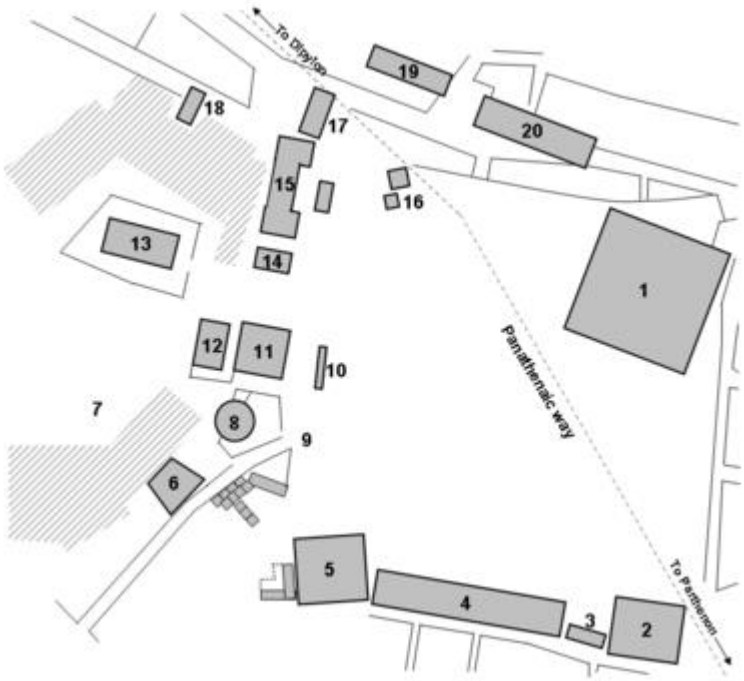
ZEITLIN, F. **Playing the Other Gender and Society in Classical Greek Literature.** Chicago and London, UCP, 1996 (1984).

ZEITLIN, F. I. *«Signifying difference:the myth of Pandora»*, **Women in Antiquity. New Assessments**, R. HAWLEY - B. LEVICK, eds., London and New York, 1995, 58-74

ZIEHEN**,** L. , and VON PROTT, J. **Leges Graecorum Sacrae**, fasc. I. Leipzig, 1896.

YARED, P. et alli. *"Reevaluating the Modernization Hypothesis."* In: Acemoglu, Daron, and James A. Robinson. *"Why Did the West Extend the Franchise? Democracy, Inequality, and Growth in Historical Perspective."* **Quarterly Journal of Economics, 115**(4): 2009, 1167–99.

Anexo I – Planta da Agora de Atenas



1 Peristyle Court
2 Mint
3 **Enneacrounos**
4 South stoa
5 **Heliaea**
6 Strategeion
7 Colonos Agoraios
8 Tholos
9 Agora stone
10 Monument of the Eponymous Heroes
11 Old Bouleuterion
12 New Bouleuterion
13 Temple of Hephaestus (Hephaestion)
14 Temple of Apollo Patroos
15 Stoa of Zeus
16 **Altar of the Twelve Gods**
17 Royal stoa
18 Temple of Aphrodite Urania
19 Stoa of Hermes
20 Stoa poikile

GÓMEZ CARDÓ, Pilar, I MIRALLES SOLÀ, Carles: **La polis**. Barcelona: UOC, 1998, 7.

ANEXO II

Lista dos arcontes anuais do Período Arcaico[269]

Depois de 683 a.C., o arcontado foi limitado há um ano. Os arcontes foram escolhidos a partir do conselho do *Areópago* e residia no *Prytaneum*.

Ano (a.C.)	Arconte Eponimo	Peculiaridades
682-681	Creon	O primeiro arconte anual
681-680	Lysiades	Mencionado no mármore de Paros
680-679	Tlesias	Pausanias (IV.15.1) – Inicio da Segunda Guerra da Messenia
679-671	Desconhecido	Inexistente
671-670	Leostratus	Inexistente
670-669	Desconhecido	Inexistente
669-668	Pisistratus	Pausanias (II.24.7)- Batalha de Hysiae
668-667	Autosthenes	Pausanias (IV.23.4) -Inicio da Segunda Guerra da Messenia com a captura de Eira
667-664	Desconhecido	Inexistente
664-663	Miltiades	Inexistente
663-659	Desconhecido	Inexistente
659-658	Miltiades	Inexistente
658-645	Desconhecido	Pausanias (VIII.39.3)- captura de Phigalia pelos espartanos
645-644	Dropides	O mármore de Parian associa o arconte com Terpandro de Lesbos – o iniciador da musica lírica
644-639	Desconhecido	Inexistente
639-638	Damasias	Nascimento de Tales de Mileto
638-634	Desconhecido	Inexistente
634-633	Epêneto (?)	Inexistente
633-632	Desconhecido	Inexistente
632-631	Megacles	Cylon tenta tornar-se tirano
631-624	Desconhecido	Inexistente
624-623	Aristaechmus	Dracon reformulou as leis de Atenas
623-621	Desconhecido	Inexistente
621-615	Desconhecido	Inexistente
615-614	Heniochides	Inexistente
614-605	Desconhecido	Inexistente
605-604	Aristocles	O mármore de Parian associa o arconte com Alyattes se tornando rei da Lídia.
604-600	Desconhecido	Inexistente

[269] T. J. Cadoux, "The Athenian Archons from Kreon to Hypsichides", ***Journal of Hellenic Studies*, 68** (1948), 70-123.

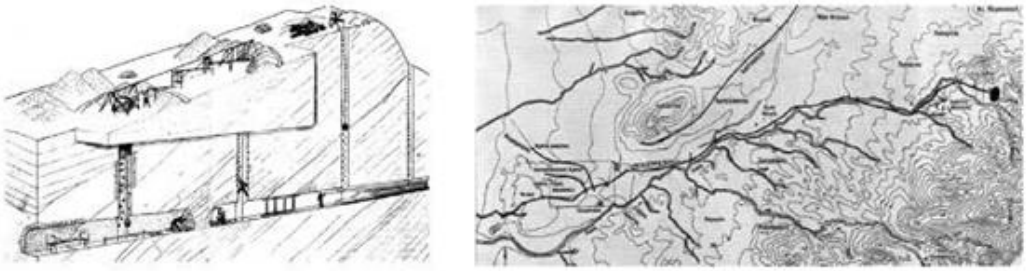
600-599	Crítias	O mármore de Parian associa o arconte a época em que Safo de Lesbos esteve na Sicilia
599-597	Desconhecido	Inexistente
597-596	Cypselus	Inexistente
596-595	Telecles	Inexistente
595-594	Philombrotus	Primeira Guerra Sagrada começa
594-593	Sólon	reformas
593-592	Dropides	Inexistente
592-591	Eucrates	Inexistente
591-590	Cimon	Inexistente
590-589	anarquia	Inexistente
589-588	Phormion	Inexistente
588-587	Philippus	Inexistente
587-586	Desconhecido	Inexistente
586-585	anarquia	Inexistente
585-582	Desconhecido	Jogos Piticos foram reorganizados em Delfos
582-581	Damasias	Tentativa de tirania
581-580	Damasias	Tales foi chamado de sábio
580-579	anarquia	Estabelecimento de 10 representantes
579-578	anarquia	Inexistente
578-577	Desconhecido	Inexistente
577-576	Archestratidas	Inexistente
576-570	Desconhecido	Inexistente
570-569	Aristomenes	Inexistente
569-566	Desconhecido	Inexistente
566-565	Hippocleides	Inexistente
565-561	Desconhecido	Inexistente
561-560	Komeas	Pisistrato usurpa o poder como tirano
560-559	Hegestratus	Morte de Sólon
559-556	Desconhecido	Inexistente
556-555	Hegesias	Primeira expulsão de Pisistrato
555-554	Euthidemus	Inexistente
554-548	Desconhecido	Inexistente
548-547	Erxicleides	Pausanias (X.5.13) - data da destruição pelo fogo do quarto templo de Delfos
547-546	Thespius	Retorno de Pisistrato a tirania
546-545	Phormion	Inexistente
545-536	Desconhecido	Inexistente
536-535	[...] naios	O mármore de Parian associa o arconte a data da primeira apresentação de Thespis

535-533	Desconhecido	Inexistente
533-532	Thericles	Inexistente
532-528	Desconhecido	Inexistente
528-527	Philoneus	Arconte quando Pisistrato moreeu e seus filhos sucederam-no
527-526	Onetor	Inexistente
526-525	Hípias	Provavelmente quando seu irmão Hiparco exercia a tirania
525-524	Clístenes	Atuava como um magistrado
524-523	Miltiades	filho de Milcíades Kypselos, ou Miltiades filho de Cimon (incerteza)
523-522	Calliades	Inexistente
522-521	Pisistratus, o novo	filho de Hípias
521-518	Desconhecido	Inexistente
518-517	Hebron(?)	Inexistente
517-511	Desconhecido	Inexistente
511-510	Harpactides	O mármore de Parian associa o arconte por ocasião do assassinato de Hiparco e a expulsão do Pisistratidas de Atenas
510-509	Scamandrius	Inexistente
509-508	Lysagoras	Inexistente
508-507	Iságoras	Clístenes compete com Iságoras, mas é expulso por Cleomenes I de Esparta
507-506	Alcmeon	Inexistente
506-504	Desconhecido	Inexistente
504-503	Acestorides	Inexistentes
503-501	Desconhecido	Inexistente
501-500 aC	Hermocreon	Inexistente
500-499	Smyrus (?)	Inexistente
499-497	Desconhecido	Inexistente
497-496	Archias	Inexistente
496-495	Hiparco	Também conhecido como Charmus
495-494	Philippus	Inexistente
494-493	Pythocritus	Inexistente
493-492	Themistocles	Estratego ateniense
492-491	Diognetus	Inexistente
491-490	Hybrilides	Inexistente
490-489	Phaenippus	O mármore de Parian associa o arconte a Batalha de Maratona
489-488	Aristides	Conhecido como o justo
488-487	Anchises	Inexistente

487-486	Telesino	O ostracismo de Megacles
486-485	Desconhecido	Inexistente
485-484	Philocrates	Inexistente
484-483	Leostratus	Inexistente
483-482	Nicodemus	Inexistente
482-481	Desconhecido	Inexistente
481-480	Hypsichides	Foi arconte quando os indivíduos ostracizados de Atenas foram convocados

Anexo III
Imagens do Hydria Project sobre o aqueduto dos Pisistratidas

http://www.hydriaproject.net/en/cases/athens/peisistratid_aqueduct/water_works.html



Esboço da Construção técnica e esquema topográfico da canalização

Canalização exposta do lado de fora e aqueduto dentro do metro Syntagma

Estrutura escavada e canalização com numeração encontrada no metro Evangelismos