



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Instituto de História

Programa de Pós-Graduação em História Comparada

**As indumentárias das atenienses:
constituindo discursos e ultrapassando fronteiras em uma perspectiva de
História Comparada (séculos V e IV a. C.)**

Maria Angélica Rodrigues de Souza

Orientador: Professor Doutor Fábio de Souza Lessa

Rio de Janeiro

2015



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Instituto de História

Programa de Pós-Graduação em História Comparada

As indumentárias das atenienses: constituindo discursos e ultrapassando fronteiras em uma perspectiva de História Comparada (séculos V e IV a. C.).

Maria Angélica Rodrigues de Souza

Orientador: Professor Doutor Fábio de Souza Lessa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ, visando a obtenção do título de Doutora em História Comparada.

Rio de Janeiro

2015



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Instituto de História

Programa de Pós-Graduação em História Comparada

As indumentárias das atenienses: constituindo discursos e ultrapassando fronteiras em uma perspectiva de História Comparada (séculos V e IV a. C.).

Maria Angélica Rodrigues de Souza

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, visando a obtenção do título de Doutora em História Comparada.

Examinadores:

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa – UFRJ (orientador)

Prof. Dra. Andréia Lopes Frazão

Prof. Dr. Paulo Duarte Silva

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes

Prof. Dr. Deivid Valério Gaia

Rio de Janeiro

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

S111Ma
i Souza, Maria Angélica Rodrigues de
As indumentárias das atenienses: constituindo discursos e ultrapassando fronteiras em uma perspectiva de História Comparada (V e IV a. C.) / Maria Angélica Rodrigues de Souza. -- Rio de Janeiro, 2015.
221 f.

Orientador: Fábio de Souza Lessa.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós Graduação em História Comparada Instituto de História, Bacharel em História, 2015.

1. Indumentária. 2. Formas de linguagem. 3. Mulheres. 4. Gênero. 5. Atenas Clássica. I. Lessa, Fábio de Souza, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

A presente Tese tem como objeto de pesquisa a análise das vestimentas das atenienses do Período Clássico (séculos V e IV a.C.) e seus desdobramentos: a tecelagem, os bordados e os adereços. No estudo comparativo das indumentárias, priorizamos as formas pelas quais os sujeitos se constituíam e eram constituídos em meio às relações de gênero e poder.

A pesquisa está fundamentada na documentação textual, imagética e cultura material. Demonstramos de forma comparada a existência de uma heterogeneidade das informações que tratam do feminino entre os atenienses. Nortearam a pesquisa os conceitos de *métis*, *techné*, gênero e identidade/alteridade. Para analisar a documentação lançamos mão do método comparativo, de leitura isotópica e as propostas de Claude Calame e de Claude Bérard.

Analizamos as vestimentas das atenienses comparando documentos de naturezas diversificadas em uma mesma época. Assim o comparativismo construtivo nas inquirições se constituiu em dois campos de exercício de experimentação: grupos femininos atenienses e indumentárias como processos comunicacionais. As investigações contemplaram a comparação no nível da singularidade das mulheres atenienses, especialmente as *bem-nascidas*.

Em suma, tratamos a indumentária como uma das formas de comunicação das esposas *bem-nascidas* e de outras mulheres que partilhavam um mesmo espaço de convivência. As atenienses no uso de sua *métis*, aproveitavam os espaços destinados a tecelagem para torná-los lugares de *falas* dos grupos de esposas. Vislumbramos também que a ocasião fez os figurinos das personagens nas comédias de Aristófanes analisadas e que nas pinturas em suporte cerâmico estão contidos diversos itens do vestuário feminino.

ABSTRACT

This study analyzes the garments of Athenians of the Classic Period (fourth and fifth centuries BC) and its consequences: weaving, embroidery and ornamentation. In the comparative study of the costumes, we prioritize the ways in which the subject is constituted and were made amid the relations of gender and power.

The research is based on textual documents, imagery and material culture. We demonstrated in a comparative way the existence of a diversity of information that deal with women between the Athenians. Concepts such as *Métis*, *techné*, gender, and identity / alterity served as guidelines in our study. To examine the documentation we lay hold of the comparative method, isotope reading and the proposals of Claude Calame and Claude Bérard.

We analyze the clothes of the Athenians comparing diverse documents in the same time. Thus constructive comparativism in inquiries was constituted in two experimental exercise fields: Athenian women's groups and costumes as communication processes. Investigations contemplated the uniqueness of the Athenian women, especially the well-born.

In short, we treat clothing as a way of communication of the well-born wives and other women who shared the same living space. The Athenians in the use of *Métis*, took advantage of the spaces for weaving to make them places of socialization. We also use the costumes of the characters in Aristophanes' comedies and the paintings on ceramic as supporting evidence.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que permitiu que tudo isso acontecesse, ao longo de minha vida; aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional; obrigada minha irmã e sobrinhos, que nos momentos de minha ausência dedicados ao estudo, sempre fizeram entender que o futuro é feito a partir da constante dedicação no presente!

Meus agradecimentos ao Professor Doutor e amigo Fábio de Souza Lessa, pela orientação, apoio e confiança. Aos Professores Doutores que participaram desta trajetória.

Destaco a colaboração de meus amigos que, de maneira formal ou informal, fizeram parte de minha formação, principalmente nos momentos mais delicados. Agradeço aos amigos do Laboratório de História Antiga e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada pelo apoio.

SUMÁRIO

Índice de Figuras	10
Índice de Quadros	11
Introdução	13
Capítulo 1	
<i>A habilidade nas mãos não esgota o sentido da tecelagem</i>	34
1.1. A inteligência astuciosa e o jogo de práticas sociais e intelectuais	37
1.2. O ato de tecer não conjuga somente o atar e desatar de fios: Modelo <i>Aracne</i>	47
1.3. O ato de tecer e a expressão feminina	61
Capítulo 2	
<i>Indumentária ateniense: construção de identidade e de formas de vida</i>	78
2.1 <i>Lisístrata</i> : A roupagem e a sedução no espelho social ateniense	79
2.2 A existência social de um universo feminino particular: <i>As mulheres que celebram as Tesmofórias</i>	88
2.3 A construção de uma identidade visual específica: <i>As mulheres no Parlamento</i>	107
Capítulo 3	
<i>Identidade visual e formas de comunicação</i>	126
3.1 Inserções vestimentares com a presença masculina	128

3.2 Presença feminina: múltiplos discursos visuais	140
3.3 Atuações femininas em grupos	162
Conclusão	174
Documentação textual	179
Documentação imagética	180
Referências bibliográficas	181
Anexos	189

ÍNDICE DE FIGURAS

Capítulo I

Figura 1. Tecelagem	42
Figura 2. Prócné e Philomela com Ítis	58
Figura 3.	
Face 3.1. Tecelagem e bordado	63
Face 3.2. <i>Odisseus</i>	64
Face 3.3. Finalizações	64
Figura 4. Mulheres e homem	73

Capítulo II

Figura 5

Face 5.1. Homens e o uso de armas	95
Face 5.2. Fiação e Tecelagem	95

Figura 6

Face 6.1. Colheita de frutas	113
Face 6.2. Dois jovens e duas mulheres	116

Capítulo III

Figura 7. Retorno de Jovem	128
Figura 8. Funções Sociais de uma esposa <i>bem-nascida</i>	132
Figura 9. Partida de Guerreiro	136
Figura 10. Cena doméstica	140

Figura 11.	
Face 11.1 Mulher sentada com espelho	144
Face 11.2 Mulher com caixa e faixa	145
Figura 12. Mulher, flor e espelho	148
Figura 13. Cena de toailete	150
Figura 14. Cena doméstica	153
Figura 15. Mulheres secando roupas	156
Figura 16. Mulheres com cestos	158
Figura 17. Mulheres com caixa e <i>alabastron</i>	160
Figura 18. Fiação	163
Figura 19. Fiação	167
Figura 20. Trabalhos domésticos	170

ÍNDICE DE QUADROS

Capítulo 1

Quadro I – Vestimentas atenienses 46

Quadro II – Decorações I 76

Capítulo II

Quadro III – Análise de Documentação Textual 87

Quadro IV – Análise de Documentação Textual 105

Quadro V – Análise de Documentação Textual 122

Quadro VI – Decorações II 124

Capítulo III

Quadro VII – Decorações III 172

INTRODUÇÃO

Nosso trabalho visa discutir comparativamente as formas de sociabilidades femininas. As abordagens socioculturais, ao proporem novos objetos de estudo e interpretações, ao incluir novos temas como o cotidiano, as experiências vividas entre homens e mulheres, a sexualidade e a vida em família, nos proporcionam instrumentos para desenvolver estudos sobre as mulheres atenienses do Período Clássico (séculos V e IV a. C.)^{*}. As análises, nesta pesquisa, contemplam a convivência grupal no ato da tecelagem e dos bordados, a formação de identidade, as tensões presentes no grupo feminino e a indumentária como um dos processos de comunicação das esposas atenienses neste período.

Os esquadrinhamentos sobre as atenienses enfatizam a necessidade de se pensar sobre o campo das interpretações culturais, priorizando a construção dos inúmeros significados sociais e culturais pelos agentes históricos. De acordo com Terry Eagleton, os seres humanos são produtores de cultura: “A cultura não é unicamente aquilo de que vivemos. Ela também é, em grande medida, aquilo para o que vivemos” (EAGLETON, 2005, p. 184).

Nesta Tese propomos uma reflexão sobre as vestimentas das atenienses do Período Clássico e seus desdobramentos como, por exemplo, a tecelagem, os bordados nos tecidos e os adereços, pois as roupas são um dos processos de comunicação da *pólis*¹. Concebemos que as indumentárias eram portadoras de uma mensagem e funcionavam como anunciadoras da vida na *pólis* estando, dessa forma, inclusas no dinamismo social de Atenas. O antropólogo José Carlos Rodrigues, ao abordar a relevância da linguagem na constituição da comunidade, afirma que a sociedade é um ato comunicacional. Compartilhamos com o autor que, sem transmissão de informações, não existe corpo social (RODRIGUES, 2006, p. 33).

^{*} Todas as datas contidas nesta Tese se referem ao período antes de Cristo (a.C.), salvo as por mim especificadas.

¹ “Assim os gregos designavam a forma de Estado mais comum no mundo helênico, considerada por eles específica de sua cultura” (MOSSÉ, 2004, p. 240). De acordo com Neyde Thémel, “A *pólis* representou um tipo original de Estado, de sociedade politicamente organizada, que apareceu no VIII^o séc. a.C., tendo sua estrutura acabada no V^o séc. a.C. e sua desagregação, no IV^o séc. a.C.” (THEML, 1998, p. 18).

Dessa forma, pesquisamos as roupas e os signos nelas contidos como uma das formas de linguagem das esposas *bem-nascidas* atenienses², porque no cotidiano a fala estava presente, mas o silêncio (σιγή) deveria ser uma das virtudes das esposas e filhas dos cidadãos. Esta posição ideológica na qual a mulher se encontrava, em Atenas, era reafirmada de formas diversificadas. Objetivando romper esta virtude do não falar, as mulheres lançaram mão de outros meios de comunicação, como por exemplo, da tecelagem, dos bordados nos tecidos, das vestes e dos adereços (brincos, broches e espelhos).

Os debates que contemplam trajetórias e revelam novas perspectivas flexibilizando as fronteiras de modelos que estavam inclusos no dinamismo social ateniense nos conduziram no decorrer de nossos estudos a uma série de questionamentos: Ao compararmos documentos de naturezas diversificadas envolvendo a temática indumentária apreenderemos indicadores de comunicação e *status* social das atenienses? Como podemos verificar por intermédio da vestimenta a filiação das mulheres atenienses a valores específicos de um grupo? De que maneira os modelos ideológicos, que coexistiam e objetivavam regulamentar as condutas e os hábitos que se encontravam permeados pelas relações de gênero, refletiam nas ações cotidianas das esposas atenienses?

Desde a pesquisa que desenvolvemos em nossa Dissertação de Mestrado intitulada *Tecendo mensagens numa trama bem urdida: as mulheres atenienses*, verificamos que havia muito o que ainda se pesquisar sobre a questão, pois, à época, priorizamos um *corpus* de 22 representações nos vasos e nestes os ceramistas, através da seleção de seu repertório, representaram, entre outros, personagens femininas efetuando atividades cotidianas diversas e as vestimentas destas continham a presença de linhas geométricas com ampla incidência.

² A documentação textual nos possibilitou estabelecer uma série de atributos peculiares a uma esposa *bem-nascida* ateniense. Acreditamos que tal série corresponde a idealização ateniense a respeito do que se esperava de uma esposa legítima. Dessa forma, concebemos que elas gerenciavam o *oikos* visando a manutenção do patrimônio por meios honráveis e legítimos, se casavam jovens por volta dos 14 ou 15 anos, tinham como função social primordial a concepção de filhos (principalmente do sexo masculino), se dedicavam a fiação e a tecelagem, atuavam nas *Tesmofórias*, eram débeis, frágeis, permaneciam em silêncio, apresentavam a cor da pele clara e atuavam no espaço interno em complementaridade com seus esposos, que atuavam no espaço externo.

Estas roupas não variavam tanto, pois os modelos eram poucos, os tecidos eram ornamentados, principalmente com linhas e figuras geométricas e estampas florais, com grande predominância para as linhas retas.

Após análise das 22 imagens verificamos que 17 apresentavam decorações nas vestimentas e somente em 05 não havia decoração. Das imagens que continham decoração, 17 apresentavam linhas retas. Concebemos que as mulheres, principalmente do segmento abastado, usavam roupas com decorações e que os acessórios é que ditavam a diferença. As personagens que identificamos como esposas estão com roupas lisas ou com pouca decoração nos vasos de proveniência ateniense ou de Vari. Apesar das roupas sem ou em menor quantidade de ornamentos, elas usam *sakkós* decorados com linhas e figuras geométricas, assim como, adereços bem elaborados como, por exemplo, brincos, braceletes, tiaras, etc.

Já os vasos de outros locais, em alguns casos, apresentavam personagens que foram identificadas como esposas com roupas contendo mais ornamentos, outros tipos de linhas geométricas, além da reta, como as pontilhadas e a figura geométrica denominada círculo, por exemplo, e os adereços como brincos, pulseiras, tiara e outros se fazem presentes. Acreditamos que os pintores lançaram mão de um repertório que contemplava a indumentária cotidiana, entre outros, para compor suas produções e neste a matriz de gênero se fazia presente.

Segundo Jean-Pierre Vernant (2001, p. 21-33), a sociedade ateniense, através de sua produção textual, imagética e da cultura material, nos deixou um vasto leque de informações que podemos usufruir e defender que as esposas dos cidadãos atenienses abastados passavam a maior parte do tempo em grupos, junto de suas escravas, amigas, vizinhas ou com mulheres que estavam ligadas a elas por grau de parentesco. Escreve Denys Cuche ao abordar a identidade social que “(...) um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em

um sistema social: vinculação a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, a uma nação, etc” (CUCHE, 1999, p. 177).

Após refletirmos, através das considerações de Vernant, sobre a sociabilidade das mulheres, seguiremos, questionando sobre as ações adotadas pelas esposas abastadas atenienses para que as informações partilhadas por elas se diluíssem na sociedade. De que forma as atenienses atuavam para que as informações compartilhadas por elas se inserissem no cotidiano da sociedade ultrapassando o esquematismo espacial?

Entendemos por esquematismo espacial o modelo construído pela sociedade ateniense que destinava o espaço público aos homens e o espaço privado às mulheres, ou seja, externo/homens e interno/mulheres. Defendemos que as atenienses no cotidiano não vivenciavam por completo este modelo e que a documentação, especialmente textual, ratifica este esquema espacial no decorrer de suas produções.

A historiadora Cynthia A. Kierner, oferece-nos um panorama interessante sobre este assunto ao explorar os posicionamentos das mulheres estadunidenses em relação às novas atuações extra domésticas. Compreendemos que o contexto é outro, mas suas análises contém ferramentas que podemos utilizar em nossas reflexões. Conforme se posiciona Tereza Marques de Oliveira Lima, que cita Kierner:

(...) a mulher estadunidense, na década de 1770, ao usar um tecido feito em casa para ir a um baile, estava se posicionando politicamente e esse ato era tão público quanto o fato de seu marido votar contra a importação de artigos vindos da metrópole, a Inglaterra. Quando mulheres escreviam cartas abordando assuntos da época, ou quando escreviam artigos para serem publicados nos jornais, estavam participando, e, possivelmente, seu discurso iria influenciar o da comunidade (KIERNER, 1998, p. 2-3 – Apud LIMA, 2005, p. 17-18).

As estadunidenses criavam novas perspectivas lançando mão dos instrumentos que possuíam. As esposas atenienses também usavam os itens de sua esfera objetivando diluir o esquematismo social. Concebemos então que ao elaborar vestimentas que seriam utilizadas por elas e demais membros da comunidade, as atenienses estavam participando da vida social

desta *pólis*, pois as roupas e os complementos personificam ideais e valores cívicos e familiares de um período determinado.

Na tragédia de Sófocles, *Electra*, alguns versos apresentam referências relacionadas à questão das roupas denotando a posição social e o *status* das personagens. Neste momento as roupas e os adereços de Electra não são de uma pessoa pertencente a um grupo social abastado: “(...) sou tratada de escrava no palácio, uso esta vestimenta inconveniente e tenho que assediar mesas que nada têm para mim (...) Depois, imaginai que dias passo quando vejo Egisto sentado no trono de meu pai, usando as mesmas vestimentas que ele (...)” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 192-193). Carlinda Nuñez afirma que Electra refugia-se nos cantos, fortalezas onde ela armazena o ódio, lugares-tenentes da solidão auto impingida, esconderijos em que recolhe o ultraje e donde espreita a oportunidade para a revanche (NUÑEZ, 2000, p. 184).

Richard Buxton afirma que tecer é um meio de comunicar. A tecelagem conjuga uma imagem única e fecunda, com implicações conflituosas engendradas por um duplo conceito de mulher reclusa ao lar, intriga e trapaça (BUXTON, 1996, p. 142). A tecelagem e o bordado envolvem uma *métis*³ e uma *techné* que são de domínio essencialmente feminino e também trazem reflexões sobre a mulher *aracne*/tecelã.

No caso específico dos bordados, reportaremos-nos a dois mitos que circulavam no imaginário coletivo dos atenienses: o mito de Philomela e o mito de Aracne. Através do diálogo com a documentação textual e imagética buscamos as permanências dos mitos nas produções dos atenienses.

³ “A *métis* é uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 11).

O modelo *aracne* presente nos registros permeia os nossos estudos. Estabelecemos uma ligação entre as teias que as aranhas teciam para prender e revestir o corpo das suas presas ao capturá-las com as tessituras dos agentes sociais no cotidiano. As associações entre poder e vestimentas, em nosso estudo, envolvem as relações humanas com a sociedade, expressas pela roupa que se veste e que é interpretada como identidade e comportamento. Compreendemos que estas funcionavam como uma segunda pele e que possuíam funções múltiplas.

A temática abordada no estudo está presente na contemporaneidade. Em nossa vivência nos deparamos com situações que refletem sobre as diversificadas maneiras de se comunicar das mulheres e de fazer transitar a mensagem. Zuleika Angel Jones, Zuzu Angel, estilista brasileira reconhecida internacionalmente, após a prisão, tortura e assassinato de seu filho Stuart, que foi dado como desaparecido político, usou sua astúcia e sua produção (roupas contendo signos que estavam associados ao desaparecimento de cidadãos e outros no governo militar) para se comunicar mundialmente objetivando mais espaços para os direitos humanos. Através desse exemplo contemporâneo, concebemos que, na Grécia Antiga e nos dias atuais, as agentes sociais lançam mão da indumentária para se expressar e alcançar seus propósitos.

A pesquisa suscita questões que foram se constituindo com as conclusões de nossa dissertação de mestrado, mas o atual trabalho cresce em relevância, pois visa preencher lacunas na escassa historiografia sobre as indumentárias como uma das formas de comunicação femininas.

As análises que abordam a indumentária grega enfocam a história do vestuário no geral e não constituem um estudo das roupas atenienses e seus complementos como um dos canais comunicacionais na *pólis*. Ao discorrer sobre o desenvolvimento das roupas no mundo passam pela Grécia, efetuam uma descrição do vestuário, mas não aprofundam a discussão e nem estabelecem uma relação do vestuário com seu contexto de produção, com a sociedade.

Não aprofundam o foco na fecunda investigação a respeito da indumentária feminina e sua vertente comunicacional.

Propomo-nos a estudar as vestimentas e os ornamentos através das imagens áticas em suporte cerâmico. Remeteremo-nos ao estudo de Paola Colafranceschi Cecchetti a respeito da decoração dos tecidos e trajas do VI século na Grécia. A autora construiu e investigou um catálogo de pranchas sobre estes itens. Giovanni Becatti considera que, com o desaparecimento da grande pintura grega, a cerâmica representa um subsídio fundamental para esta indagação pelo seu caráter artesanal, esquemático e ornamental (CECCHETTI, 1971/72, p. 3).

De acordo com Becatti, na introdução do trabalho de Cecchetti, encontramos na cerâmica ática de figuras negras a primeira expressão deste problema decorativo dos costumes gregos e o estudo destes proporciona apreender os aspectos que se manifestam em Atenas. Os motivos decorativos são vistos nas vestimentas, esquematizando a forma das túnicas longas e das curtas e dos mantos. Desfolhando as pranchas se pode ter sob os olhos, o esquema decorativo e sintático dos costumes áticos do VI século que foram interpretados pelos ceramistas de figuras negras, através da escolha do que é fundamental e significativo (CECCHETTI, 1971/72, p. 4).

Esse objeto de estudo, após as pesquisas de Colafranceschi na década de setenta do século XX, vem sendo pouco explorado, pois não encontramos referências bibliográficas que busquem analisar as indumentárias atenienses objetivando definir uma relação existente entre o sistema de vestuário ateniense e o conjunto de valores do Período Clássico e a posição da roupa particular nos seus graus de exterioridade. Apesar de nosso estudo não está direcionado ao VI século, acreditamos que este trabalho fornece ferramentas de análise que podemos aplicar às vestimentas do momento histórico de nossa pesquisa. A periodização é diferente, mas os vasos são de fabricação ateniense.

Defendemos que os ceramistas do V século e início do IV interpretaram os costumes atenienses e os representaram em suas produções. Dessa forma analisamos os esquemas iconográficos pintados nos vasos, os modelos e ornamentos das indumentárias. Em seguida, relacionamos e comparamos os dados com os *corpora* diversificados de documentos almejando evidenciar formas de comunicação das atenienses por intermédio das roupas, dos bordados e dos adornos. Ao investigarmos uma imagem entendemos que os ceramistas procuraram interpretar nas técnicas de incisão e nos seus estilos particulares *a real* decoração dos trajes nos quais se inspiraram.

Propomo-nos, de forma concisa, nesta introdução, delimitar algumas lacunas existentes na produção bibliográfica que estão correlacionadas à nossa temática. O trabalho de Corinne Coulet, *Communiquer en Grèce Ancienne*, traz contribuições significativas para a nossa pesquisa. A estudiosa defende que a comunicação é um conceito moderno, que se desenvolveu a partir do advento dos meios de expressão de massa, por exemplo, o rádio e a televisão. Hoje defendemos que a internet estaria inclusa neste conjunto de veículos. Coulet questiona a possibilidade de aplicar o conceito de comunicação à Grécia Antiga, já que é uma ideia moderna e implica teorias atuais que contemplem esta temática. Tais teorias envolvem três aspectos relevantes: a circulação da mensagem, o funcionamento de grupos e as relações sociais. A noção de comunicação é central para entender as sociedades contemporâneas, mas também pode nos fornecer as ferramentas de investigação para as civilizações antigas (COULET, 1996, p. 12).

Aplicaremos, em nossa pesquisa, os três pilares levantados por Coulet ao refletir sobre o conceito de comunicação, pois acreditamos que estes estavam presentes na sociedade dos atenienses e nos possibilitam compreender com maior clareza a atuação dos grupos femininos. Os estudos de Corinne Coulet priorizam a convivência entre os grupos sociais como elemento

fundamental para a propagação da informação e a intensificação das relações entre os agentes sociais.

Sian Lewis, em suas inquirições sobre a comunicação, enfoca a difusão da mensagem em sua obra *News and Society in the Greek Polis*. Enquanto Coulet levanta instrumentos que podemos utilizar para trabalhar este conceito na Grécia antiga, Lewis defende que o narrador/emissor e o ouvinte/receptor trocam informações/mensagens. O narrador ganha prestígio em aparecer bem informado, tem a oportunidade de atrair atenção e contar as novidades na maneira que melhor combinar com suas próprias finalidades (LEWIS, 1996, p. 2). Concebemos que em grupos onde havia espaços para o diálogo, as atenienses partilhavam opiniões, e estas não ficavam restritas aos nichos sociais vivenciados por elas. Lin Foxhall e Bernard Legras também priorizaram esses dois aspectos que são essenciais a nossa pesquisa: a atuação em grupos e os espaços para o diálogo.

Lin Foxhall em *Women's ritual and men's work in ancient Athens* centra seus estudos nas oportunidades de diálogo das esposas abastadas atenienses em grupos, priorizando os festivais cívicos, como por exemplo as *Tesmofórias*. Nestes, estavam juntas esposas de todas as partes da *pólis* e no decorrer dos festivais existia a oportunidade de diálogo, onde elas poderiam compartilhar seu cotidiano. A participação era uma forma que as esposas encontraram de se manter inteiradas dos acontecimentos na *ásty*⁴ e na *chôra*⁵.

Foxhall destaca que as *Tesmofórias* contavam com as esposas reunidas de todas as partes da *pólis* do território da Ática. Essa união consistia em uma oportunidade para as mulheres se socializarem e manterem relações com seus familiares, principalmente com suas mães e irmãs (FOXHALL, 1995, p. 106). As festas cívicas femininas se constituíam em locais formadores de identidade, pois estariam em contato com outras esposas e, assim, reforçariam os laços estabelecidos anteriormente. Foxhall pesquisou a vivência grupal priorizando os

⁴ Espaço urbano do território cívico.

⁵ Espaço rural do território cívico.

espaços de diálogo, a construção de identidade, as trocas de informações e de atualização focando sua análise especialmente nos festivais cívicos.

Bernard Legras também trata, como Foxhall, da experiência em grupos. Ele dedicou seus estudos à educação feminina na Atenas Clássica. Em *Éducation et Culture dans le Monde Grec: VIII-I siècle a.v. J.C.* ele destaca que a linguagem é favorecida pela proximidade das atenienses por intermédio da convivência em grupos e das relações de *philia*. Quando se refere ao ensinamento familiar e privado, afirma que a jovem ateniense é formada por sua mãe e que ela está junto de outras mulheres, parentes, vizinhas e escravas (LEGRAS, 1998, p. 78). Compreendemos que os estudos mencionados relacionados à temática comunicação estão inseridos em propostas, assim defendemos, que valorizam os aspectos socioculturais, no mundo grego, buscando romper com as tradicionais. Já os que contêm o objeto indumentária carecem de análises que contemplem tais visões.

Inserido nesta discussão o pintor Carl Köhler, em sua obra *História do Vestuário*, escrita no século XIX, tece através de exemplos práticos a história e o desenvolvimento do vestuário. O autor toma como base de seu estudo peças reais, pinturas e estátuas. Köhler aborda moda masculina e feminina, materiais empregados, métodos de confecção, desenhos, tintura, modas para ocasiões específicas e tipos de acessórios e adornos.

O estudioso priorizou o modo como as pessoas se vestiam através do mundo ocidental desde os tempos antigos até os nossos dias, perpassando pela Grécia e não aprofundando os estudos em uma civilização específica. No capítulo sobre os povos da Antiguidade, o autor, ao expor sobre as roupas gregas, trata das peças principais, procurando descrever cada tipo de vestimenta, as estampas e os bordados. Quando escreve sobre os tecidos gregos usados na confecção das vestes Köhler defende que “Os tecidos que os gregos empregavam na confecção de seus trajes acompanhavam de perto o avanço de sua civilização, (...). As pessoas abastadas usavam um quitão feito com os mais finos fios tecidos” (KÖHLER, 2005, p. 129).

Verificamos nesta citação a vestimenta sendo um indicador de *status* social, uma forma de evidenciar o poder econômico⁶.

Assim como Carl Köhler, João Braga também discorre sobre a história do vestuário em sua obra *História da Moda: uma narrativa*, no caso específico da Antiguidade Clássica, aborda superficialmente Creta, Grécia, Etrúria e Roma. O estudioso situa a Grécia, e sobre a indumentária define o *chítón*⁷ como peça mais característica da indumentária grega, menciona como trajes complementares (*himátion*⁸, *péplos*⁹ e *clâmide*¹⁰) descrevendo-os, apesar da semelhança com o detalhamento das vestes João Braga vai além em suas análises, pois defende que as joias faziam parte do adorno das gregas e completavam suas roupas.

Consideramos que a obra de Köhler foi produzida em um contexto que se priorizava a tradição historiográfica, que concebia que os fatos acontecidos poderiam ser reproduzidos de forma exata. Já a obra de João Braga, que foi publicada no século XXI, também contém análises generalizantes e descritivas. Ele não aprofunda seus registros sobre as indumentárias, especialmente o capítulo sobre a Antiguidade Clássica. Outros trabalhos que foram publicados no final do século XX e neste início de século registram outras formas de escrever a história da indumentária.

O historiador Daniel Roche¹¹ em *A cultura das aparências: uma história da indumentária* (séculos XVII-XVIII) expõe que a roupa oferece uma maneira de compreender e um meio de estudar as transformações sociais. O autor enfatiza que a história da cultura material e a história dos comportamentos sociais estão diretamente associadas. Roche não é

⁶ Consideramos importante ressaltar que Carl Köhler, João Braga e James Laver consideram que a indumentária etrusca tem muitos pontos em comum com a dos gregos.

⁷ De acordo com Laver, homens e mulheres do século VII ao I a.C., usavam o *chitón*. Ele era preso por alfinetes ou broches e normalmente usado com um cordão ou cinto em volta da cintura (LAVÉR, 2003, p. 25).

⁸ O *himátion* era uma capa bem mais ampla que chegava a medir até 2,40 m por 1,80 m. Formado de um retângulo de tecido pregueado e enrolado à volta do corpo.

⁹ O *péplos* era uma vestimenta feminina que ia até os pés.

¹⁰ Laver aponta uma versão masculina para o *péplos*, a *clâmide*, uma capa curta que era usada por cavaleiros e jovens em geral sobre o *chitón*. Para os gregos não era imoral usar a *clâmide* sem o *chitón*, pois não consideravam a nudez vergonhosa (LAVÉR, 2003, p. 30-31).

¹¹ A obra analisada foi publicada originalmente em 1989.

um especialista em Antiguidade Grega e sim no estudo da sociedade francesa do Século das Luzes, mas traz reflexões importantes sobre os trajes, pois apresenta com detalhes elos existentes entre a história da cultura material e as transformações dos comportamentos sociais, incluindo o complexo sistema de produção e consumo das roupas (ROCHE, 2007, p. 9). Outra pesquisadora preocupada em diluir este tradicionalismo descritivo em relação a roupagem é Daniela Calanca.

De acordo com Calanca¹², utilizando como referência os estudos de Barthes, as pesquisas históricas sobre indumentária foram estudos de arqueologia antiga, inventários de roupas reconstruídos com base nas suas qualidades estéticas até o início do século XIX. Defendemos que alguns pesquisadores que tratam da indumentária no final do século XX e início do XXI, não priorizaram as transformações historiográficas que já estavam ocorrendo e seguiram valorizando os paradigmas tradicionais. Na obra *História social da moda* a pesquisadora enfatiza que “(...) as histórias da indumentária escritas até aquele momento, na visão de Barthes, não se preocuparam em definir a relação que existe entre um sistema de vestuário e o conjunto de valores de um determinado momento histórico. Além disso, a posição da roupa particular nos seus graus de exterioridade também é analisada de maneira vaga demais” (CALANCA, 2008, p. 22).

Defendendo uma escrita da indumentária que dilui o tradicionalismo, a historiadora, enfoca na obra analisada que “a indumentária é um fenômeno completo porque, além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico (...), também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e a sua relação com ele” (CALANCA, 2008, p. 16).

¹². A primeira publicação da obra estudada foi em 2002.

Daniela Calanca destaca a indumentária como forma de comunicação, mas não volta sua análise para a roupa como um dos processos de comunicação femininos na Grécia Antiga. Ela afirma que há uma escassez de informações sobre a vestimenta e sua articulação com os valores de locais e momentos específicos, mas não se propõe a minimizá-la, nesta obra.

Verificamos que o tema vestuário em Atenas continuava sendo explorado de forma superficial, pautado principalmente na descrição. As articulações que propusemos efetuar contemplam a análise das vestimentas como uma das formas de linguagem das atenienses, correlacionando-as com os valores sociais atenienses no Período Clássico e que estão permeados por questões de gênero. Tratamos os dados de maneira comparada, pois pretendemos extrair da documentação informações que nos conduzissem a atar novos fios a essa trama social.

Enfatizamos a comparação entre a documentação textual, a imagética e a cultura material objetivando: desenvolver um estudo comparativo de análise das indumentárias baseado em um *corpus* documental diversificado, onde priorizamos as formas pelas quais os sujeitos se constituíam e eram constituídos em meio às relações de gênero; inquirir comparativamente os múltiplos significados das vestimentas atenienses, confrontando documentos de naturezas diferentes ao longo do período, pontuando as semelhanças e as diferenças entre os elementos pesquisados e colacionando as diversas respostas obtidas; compreender, de forma comparada, os signos contidos nas vestimentas como uma das formas de comunicação das esposas *bem-nascidas* atenienses, pois nos permitiram vislumbrar a constituição de identidade de grupo e a expansão da linguagem para esfera extra doméstica por intermédio da circularidade da mensagem; analisar o repertório dos pintores no Período Clássico almejando congregar informações acerca dos tecidos e dos bordados que compunham as vestes.

Para efetivar nossa proposta nos aproximamos dos conceitos de comunicação indireta, gênero e identidade/alteridade. Partimos do pressuposto de que para decodificarmos as *falas* femininas das atenienses, precisamos inseri-las no contexto cultural de Atenas e observar os lugares de *falas* dos grupos de esposas. Compreendemos que a comunicação verbal é constituída de palavras faladas ou escritas e a comunicação não-verbal é encontrada em muitas manifestações como a roupa, a pintura, a dança, a escultura, a caricatura, os sinais e outros.

Se atualmente podemos efetuar reflexões sobre o gênero, devemos nos reportar às valiosas contribuições que vieram à tona com a História Social. Neste contexto, as mulheres passam a ser concebidas como agentes históricos. Os estudos acerca das mulheres atenienses ganharam novos rumos e os questionamentos quanto à dimensão da exclusão a qual estavam submetidas se intensificaram. A atuação das mulheres foi legitimada ao longo dos anos por um discurso masculino que encerrava a vida das atenienses no gineceu. Com a categoria gênero novas histórias emergiram e com elas percebemos uma dinâmica na vida dessas mulheres que não estava presente na concepção masculina. Os processos de comunicação das esposas atenienses nos permitem vislumbrar que suas vidas como sujeitos históricos vão além do que homens contemporâneos a elas deixaram registrado.

Aprofundamos as discussões de gênero com o foco na sociedade ateniense, a partir da análise de como os sujeitos históricos dão significação às construções de masculinidade e feminilidade em meio às relações hierárquicas de dominação. As mulheres atenienses não constituíam um grupo unívoco. Adriana Piscitelli, ao discorrer sobre o conceito de gênero, mostra que o objetivo de construir um sujeito político fez com que o pensamento feminista destacasse a identidade entre as mulheres, concedendo pouca atenção às diferenças entre elas. Piscitelli ressalta que essa identidade foi intensamente contestada na década de 1980, principalmente por feministas negras dos Estados Unidos. Elas defendiam que sua posição

social e política as tornava diferentes assim como as suas reivindicações (PISCITELLI, 2009, p. 139-140).

A estudiosa sinaliza que “nas novas leituras sobre gênero considera-se que a distinção entre masculino e feminino não esgota os sentidos do gênero” (PISCITELLI, 2009, p. 143). Neste estudo, a antropóloga cita as pesquisas de Judith Butler e suas contribuições no sentido de pensar a inclusão de diversas categorias de pessoas aos estudos de gênero e não restringir a homens e mulheres, a masculino e feminino.

Judith Butler destacou os perigos da unidade do sujeito do feminismo, dada a multiplicidade de identidades. Ao querer conferir uma única identidade às mulheres, o que se faz é passar por cima das diferenças existentes entre elas, elemento extremamente criticado por várias teóricas, especialmente pelas mulheres não brancas. O que a estudiosa argumenta é que, ao contrário daqueles que defendiam as teorias feministas, o gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo, “mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2003, p. 29).

Podemos verificar que a pesquisadora não recusa completamente a noção de sujeito, mas propõe a ideia de um gênero como efeito. Butler, escreve que: “A presunção aqui é que o ‘ser’ um gênero é *um efeito*” (BUTLER, 2003, p. 58 - *grifo da autora*). Conceber esse caráter de efeito seria aceitar que a identidade ou a essência são expressões, e não um sentido em si do sujeito. Propomo-nos pensar não apenas nas distinções entre homens e mulheres atenienses, entre feminino e masculino, mas como a construção de masculinidade e feminilidade é criada na articulação com outras diferenças de idade, *status* social, etc.

Inserida nesta discussão acerca da defesa do gênero como uma categoria que contém diversos grupos de pessoas, que se distancia de uma reflexão que contempla o modelo binário e unificado, Kate Gilhuly defende que há diversas maneiras para representá-la. Ela estava

contida no imaginário social ateniense e, por isso, a maneira como a ateniense era percebida na esfera pública estava intimamente ligada ao papel que ela exercia na *koinonía* (GILHULY, 2009, p. 06-13).

Apontaremos a seguir algumas hipóteses que defendemos no decorrer da Tese: a) O vestuário constitui uma das marcas de *status* social e de gênero. As esposas *bem-nascidas* lançavam mão da indumentária para manter ou subverter as fronteiras simbólicas de identidade social. Assim, as indumentárias eram indicadores de como as atenienses viam sua posição na estrutura social e negociavam em meio aos jogos de referência; b) A tecelagem congrega uma imagem única, mas com complicações sociais conflituosas engendradas. As atenienses usufruíam da tecelagem como um dos veículos de comunicação entre si, através do uso de sua *métis*, de combinações e ações sociais que eram fomentadas ao articular infinitos elementos presentes na tecelagem e associá-los, conseguiam constituir grupos e fazer circular informações socioculturais acerca de Atenas; c) No mito de Aracne, a tecelagem e o bordado são usados como meios de comunicação congregados a astúcia da personagem para alcançar os objetivos almejados. Aracne usufrui de sua habilidade na mão e amplia o sentido da tecelagem. As tecelãs atenienses manipuladoras de uma *techné* específica, conjugavam sua experiência e sua *métis* no cumprimento de seus interesses; d) As ornamentações nos tecidos estavam inseridas na cultura ateniense, permitindo que os pintores construíssem seu repertório baseando-se, entre outros, nestes tecidos e bordados que compunham as vestimentas e estavam permeados de relações de gênero.

A seleção do *corpus* da documentação escrita se pautou nos seguintes critérios: por apresentarem referências acerca da atuação de esposas em grupos, executando a tarefa da tecelagem e pela possibilidade de diálogo ampliando a rede de circulação da informação; por permitirem a identificação da “mulher aranha”, do uso de uma *métis* e de uma *techné* feminina específica e das relações históricas escritas pela indumentária.

Reportamo-nos à *História dos Animais*, especificamente às referências sobre as aranhas e a confecção de suas teias. Em seguida, efetuamos um paralelo com as teias que foram elaboradas pelas mulheres nas tragédias gregas se utilizando de uma *métis* com o intuito de atingir seus maridos. A tragédia e o teatro fazem emergir uma forma de divulgar e criticar os valores da *pólis* e também os democráticos; visto que é no teatro que os mitos são reinterpretados e apresentados em várias versões ao público. E não é qualquer público, mas aquele que tem a necessidade de ouvir e ver (THEML, 2002, p. 14).

No que se refere ao gênero cômico analisamos as obras de Aristófanes, por acreditarmos que estas contenham maiores informações sobre a vida cotidiana da sociedade por nós estudada. Aristófanes parte do cotidiano e o apresenta diferentemente na representação cênica, com o intuito de obter o riso, pois este é cultural e também propõe diversas possibilidades de leituras do dia a dia ateniense.

Sabemos que a poesia possui concessões que a permitem criar situações que podem não corresponder à realidade vivida por uma dada sociedade. Para superarmos este problema tão intimamente associado ao gênero cômico, buscamos fazer com que Aristófanes dialogasse com os demais autores contemporâneos a ele. Assim estamos colocando em prática a noção de intertextualidade.

O *corpus* da documentação imagética foi composto de imagens pintadas nos vasos gregos. Joly concebe que “a imagem é um meio de expressão e de comunicação que nos vincula às tradições mais antigas e ricas de nossa cultura” (JOLY, 2007, p. 135). Seleccionamos imagens que representam mulheres no interior ou no espaço externo do *oîkos*, realizando atividades do cotidiano, como a tecelagem e as que contêm indícios de euforização ao modelo *aracne*. Priorizamos os seguintes critérios: por apresentarem imagens de mulheres em duplas ou grupos executando tarefas de tecelagem e bordados e pelas referências acerca da linguagem.

As imagens contidas nos vasos gregos que nos propomos analisar faziam parte do cotidiano, visto que os vasos possuíam um contexto social de uso. A obra é social, pois o artista a cria para os outros, para ser vista. O historiador Alexandre Lima concebe as imagens como um espetáculo social, pois elas põem em evidência os valores que são aqueles da *pólis*, as tensões e mudanças que afligem a comunidade (LIMA, 2009, p. 35). Em sentido semelhante, a socióloga Diana Crane defende um vínculo existente entre as imagens e os agentes sociais. “Pessoas de todos os grupos sociais consomem cultura material para salientar sua identificação com grupos específicos, mas não com a sociedade como um todo. Elas tendem a se identificar com interesses culturais muito localizados e específicos” (CRANE, 2006, p. 44).

Quanto ao método a ser utilizado, como afirmou Joly, “Não existe um método absoluto para análise, mas opções a serem feitas ou inventadas em função dos objetivos” (JOLY, 2007, p. 50). Para analisar a documentação lançamos mão do método comparativo, de leitura isotópica e as propostas de Claude Calame e de Claude Bérard.

Neste sentido vale ressaltar que a pesquisa se insere no campo da História Comparada. O comparativismo construtivo nas inquirições se dará em dois campos de exercício de experimentação: grupos femininos atenienses e indumentárias como processos comunicacionais. As investigações contemplaram a comparação no nível da singularidade das mulheres atenienses, especialmente as *bem-nascidas*. Analisamos as vestimentas das atenienses comparando documentos de naturezas diversificadas em uma mesma época.

Em, *Os gregos e nós*, Detienne ratifica seu posicionamento “O comparativismo, que defendo e desejo ilustrar com este livro, pratica-se fundamentalmente entre etnólogos e historiadores. É um comparativismo experimental e construtivo” (DETIENNE, 2008, p. 19). Detienne apresentou pressupostos para a pesquisa comparativa partindo da concepção de que

a sociedade é composta por um conjunto complexo e infinito de elementos que se articulam e, ao se relacionarem, produzem uma série de combinações e ações sociais.

Segundo Regina Bustamante e Neyde Theml, “a comparação poderá percorrer tanto as sociedades antigas quanto as atuais, as simples e as complexas, colocando em perspectiva as singularidades, as repetições, o tempo e o espaço”. Por intermédio da comparação podemos estabelecer o estranhamento, a diversificação, a pluralização e a singularidade diante do que parecia empiricamente diferente ou semelhante, posto pelo *habitus* e reproduzido pelo senso comum (THEML; BUSTAMANTE, 2004, p. 14 e 17).

Pretendemos, ao comparar documentos de naturezas diferentes em uma mesma época, apontar tanto as semelhanças quanto as diferenças entre os elementos analisados e verificar as diferentes respostas das teias sociais. Estabelecemos comparações com as diversas respostas obtidas após exame da documentação imagética. Detienne enfoca que do “diálogo estabelecido entre os antigos gregos e povos primitivos pelos jovens antropólogos do século XIX originaram-se as maiores temáticas do novo saber, e excelentes questões para fazer hoje antropologia comparada com os gregos, talvez segundo um método diferente” (DETIENNE, 2008, p. 17).

Acrescentaremos neste campo metodológico a proposta de Ciro Flamarion Cardoso. Segundo o autor o método de leitura isotópica pressupõe o cumprimento de três etapas que nos propomos a seguir: 1^a: o exame comparativo das partes componentes de um texto (frase, enunciados...), possibilitando evidenciar suas categorias sêmicas (de significação), subjacentes; 2^a: isolam-se dentre elas aquelas categorias sêmicas que se repetem, que são recorrentes no texto: são estas as categorias isotópicas; 3^a.: distribuição de tais categorias pelos três níveis semânticos: figurativo, temático e axiológico (CARDOSO, 1997, p. 174).

O nível figurativo (ou pictórico, no caso das imagens) se constitui em um significado possível de ser correlacionado de forma direta ou indireta com um dos cinco sentidos (visão,

audição, olfato, paladar e tato) e que pareça ligado ao mundo exterior ao texto. O nível temático é representado pelo assunto ao qual se referem os níveis figurativos e axiológicos. Já o axiológico está vinculado ao sistema de valores: éticos, estéticos, religiosos ou quaisquer que os conteúdos dos textos manifestem. Neste nível observamos os elementos euforizados, disforizados e aforizados. Após o cumprimento das etapas constituímos as grades de leitura que receberam as redes temáticas, figurativa e axiológica (CARDOSO, 1997, p. 172-178).

No caso específico da documentação imagética, selecionamos ainda as propostas metodológicas de Claude Calame e de Claude Bérard que nos oferecem alternativas a mais de leitura semiótica das imagens representadas nos vasos áticos. De acordo com Calame, é através dos jogos de olhares e dos gestos dos atores representados numa determinada cena, na sua organização espacial, que percebemos a manifestação de vários processos de ligar e não ligar – pôr e não pôr em comunicação – que nos possibilita a percepção e distinção de diferentes níveis do enunciado e de sua enunciação (CALAME, 1986, p. 106).

Devemos, segundo Calame, ficar atentos para os olhares das personagens, para a posição espacial dos mesmos, dos objetos, dos ornamentos e da importância de fazermos um levantamento em cena. Segundo Bérard, a semiótica possibilita o surgimento da lógica que preside a construção de cada imagem e a articula ao seu conjunto (BERARD, 1983, p. 5).

Destacamos alguns pontos levantados por Bérard que contribuiriam para a interpretação das imagens: 1º: A imagética é essencialmente narrativa, isto é, ela corresponde a uma narrativa; 2º: Os artesãos constroem suas imagens a partir de um repertório comum de elementos estáveis e constantes. Estes elementos formam as unidades (icônicas) formais mínimas; 3º: A combinação de ícones mínimos forma um sintagma mínimo suscetível de se articular a unidades ou outros sintagmas para se constituir uma imagem de conteúdo narrativo; 4º: Os pintores buscam transformar signos figurativos numa intenção de comunicar

uma mensagem, assim, as imagens não são inocentes; 5º: As imagens devem ser concebidas como um sistema de signos criadores de significados (BERARD, 1983, p. 5-10).

Em suma, pesquisamos as indumentárias e seus desdobramentos como canais de comunicação entre os grupos de esposas e a relação deste sistema de signos com os valores da sociedade dos atenienses no Período Clássico. A movimentação das esposas está analisada nos capítulos que seguem a partir da proposta de valorização do modelo *aracne*. A pesquisa trata da comunicação e seus desdobramentos por intermédio das vestimentas das atenienses embasados na documentação textual, imagética e na cultura material.

Capítulo I

A habilidade nas mãos não esgota o sentido da tecelagem

O presente trabalho suscita reflexões acerca das vestes e dos acessórios das atenienses como compositores de discursos, contidos em uma proposta comparada. Os trajes funcionam como ferramentas na construção da identidade e de formas de vida, tanto em momentos de normalidades como nos de conflitos. As roupas e os complementos produzidos em uma determinada época estão intimamente relacionados com fatores econômicos¹³, políticos e culturais que circulam e são vivenciados pelos agentes sociais.

Pertencer a um grupo social era um fator fundamental que influenciava na maneira pela qual os cidadãos atenienses constituíam sua identidade. As diferenças sociais existentes se mostravam também na aparência entre os atenienses, como forma de comunicar *status* social, poder e gênero entre outros. Os códigos e as atitudes vestimentares revelavam práticas e resultavam em discursos textuais e visuais que deviam ser contextualizados para melhor analisar.

Inseridas nesta discussão, Florence Gherchanoc e Valérie Huet defendem que para os antigos, especialmente nas sociedades gregas e romanas, as práticas relacionadas ao conjunto de peças do vestuário correspondem, em uma parte, aos modos, padrões e, em outra, às normas de gênero, idade, sociais, religiosas, econômicas, políticas e culturais. Deve-se, portanto, considerá-las em sua dinâmica de contextualização no tempo e no espaço (GHERCHANOC; HUET, 2012, p. 15).

¹³ Xenofonte em sua obra *Oikonomikós* nos apresenta a seguinte definição de economia e de *oikos*: “Pois então, disse Sócrates, o nome de economia afigurou-se-nos ser o de uma ciência e essa ciência definimo-la como sendo aquela com que os homens tornam próspera a sua casa. Uma casa assentamos em que era tudo quanto alguém possui e chamamos posse ao que é útil para a vida de cada um; enfim aplicamos a palavra útil a todos os objetos de que nós sabemos utilizar” (XENOFONTE, *Oikonomikós*, VI, 4).

A indumentária em Atenas constituía uma das marcas de *status* social e de gênero e estava permeada pelos aspectos mencionados no parágrafo anterior. Segundo Florence Gherchanoc e Valérie Huet, a abordagem das práticas vestimentares através de valores, simbolismos e por relações de identidade no contexto parecem pertinentes para a Antiguidade (GHERCHANOC; HUET, 2012, p. 15). Na documentação textual encontramos registros relacionados ao conjunto de peças compositoras do vestuário dos atenienses.

Ao estudarmos o *Oikonomikós* de Xenofonte, nos concentramos principalmente nas referências acerca da agricultura, da educação das esposas e dos trajes dos agentes sociais. O momento vivenciado pelos atenienses estava propício à propostas que resgatassem modelos, formas que estavam se distanciando do ideal concebido por Xenofonte. Na obra, o escritor discute, argumenta, pondera e explica as razões de seus pensamentos e atos, fazendo emergir informações do cotidiano de Atenas no V século e no início do IV.

A relevância da agricultura permeia toda sua obra. Ele lança mão de exemplos, como o de Ciro para falar da importância da agricultura. A agricultura, direta ou indiretamente, fornece a vestimenta, os adornos, o perfume e outros, vejamos:

Lisandro então, relanceando-lhe a vista e vendo a beleza de suas vestes, sentindo o aroma de seus perfumes, deslumbrado pelo brilho de seus colares, das suas axorcas e de todo o seu adorno, exclamou: 'Que dizes Ciro, tu foste quem com tuas mãos plantou algumas destas árvores' (XENOFONTE. *Oikonomikós*. IV, 23).

Além de verificarmos referências às roupas e aos acessórios, Ciro pertence a um grupo abastado persa e Xenofonte associa a atividade econômica da agricultura à conquista de uma aparência e de perfumes ímpares. Assim, o vestuário constitui uma das marcas de *status* social. Um cidadão feliz e repleto de virtudes não usa uma roupagem qualquer. A agricultura mais uma vez é relacionada aos adornos e aos perfumes, assim como a pecuária que fornece a lã para a vestimenta. “Depois os adornos das aras e das estátuas, os dos próprios homens com seu cortejo de suaves perfumes e deleites para a vida, é ela ainda que nos-dá. (...), pois a

criação de gado estreitamente se prende com a agricultura” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. IV, 23).

Os dramaturgos também registraram em suas obras estas experiências vivenciadas pelos atores sociais. Era no teatro que os atenienses aplaudiam as acusações dos teatrólogos aos políticos da época, os códigos e as atitudes vestimentares que eram valorizadas em seus registros. Aristófanes¹⁴, por exemplo, no decorrer de suas obras, revela hostilidades às inovações sociais e políticas. Defende o passado de Atenas, os valores tradicionais. Euforiza a roupagem dos atenienses e seus múltiplos significados em suas produções. Percebemos que o V século para os atenienses foi um momento em que a *pólis* atingiu o auge e no final deste enfrentou uma crise significativa com o findar da guerra contra os Lacedemônios.

Claude Mossé, ao resumir esquematicamente a História de Atenas na época Clássica, opõe o V ao IV século. O primeiro, “século por excelência da civilização grega em estreita relação com a hegemonia exercida por Atenas” (MOSSÉ, 2008, p. 240). A helenista não deixa de ressaltar os fracassos militares do fim deste século, mas ressalta que a causa dessas derrotas foram atribuídas à política dos sucessores de Péricles. Já o segundo, marcado por um período de crise, acentuação da miséria dos camponeses e aumento do desinteresse do *dêmos* pela atividade política (MOSSÉ, 2008, p. 241).

A pesquisadora aponta para uma tendência da historiografia das duas últimas décadas do século XX que refuta o conceito de declínio para o IV século. Mossé discorre sobre essa posição ressaltando que “é verdade que a arte clássica evolui. (...) São menos numerosas as construções públicas imponentes, mas constrói-se um novo arsenal no Pireu e, ao que parece, no âmbito da vida privada verifica-se uma evolução no sentido de um maior refinamento” (MOSSÉ, 2008, p. 242).

¹⁴ Poeta cômico ateniense (447-385) que viveu parte de sua vida na época de Péricles e no período posterior a sua morte, no pós Guerra do Peloponeso.

Pois bem, a vida privada, especialmente a produção da indumentária e dos componentes que ela envolve (a tecelagem, a movimentação das atenienses, o espaço de formação de identidade, a comunicação entre outros), com a presença de atenienses dotadas de uma *métis* na transição do V para o IV séculos é o que discorreremos em seguida.

1.1. A inteligência astuciosa e o jogo de práticas sociais e intelectuais

Iniciaremos nossas reflexões partindo do pressuposto de que as mulheres, através do uso de sua astúcia, de combinações e ações sociais – fomentadas ao articular infinitos elementos presentes na tecelagem –, conseguiam constituir grupos e fazer circular informações socioculturais acerca de Atenas.

Lançaremos mão dos estudos sobre a *métis* efetuados por Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant que se encontram na obra *Métis – Astúcias da inteligência*. Os helenistas definem *métis* como uma forma de inteligência – a inteligência astuciosa: “(...) a *métis* não é mais que um componente de certos saberes ou de alguns poderes detidos por um pequeno grupo de deuses, cujas atividades são funcionalmente orientadas para os domínios, onde prevalece esta forma de inteligência” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 276).

A inteligência fina é polimórfica e diversa, aplicando-se aos múltiplos saberes. Os esquadrihadores mostram que é no mundo dos humanos que esta forma de saber desfruta de todos seus privilégios (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 276). Vernant em *A Travessia das Fronteiras* retoma esta questão e ratifica seu pensamento sobre a *métis*. Segundo o autor, “(...) repousa sobre ela, sobre esse espírito de astúcia; ele não visa ao imutável e ao idêntico, mas procura, ao contrário, adaptar-se ao que o mundo comporta de movente, de indeciso, exposto a súbitas reviravoltas” (VERNANT, 2009, p. 137). Além do conceito de *métis*, as atividades da tecelagem e dos bordados, exigem uma aprendizagem técnica, uma *techné*. Segundo ainda

Vernant, na sua obra *Trabalho e Escravidão na Grécia Antiga*, o termo aplica-se a certas tarefas femininas que exigem experiência e habilidade, como a tecelagem (VERNANT, 1989, p. 42).

A presença da *métis*, no universo mental das atenienses do Período Clássico, especialmente nas questões que envolvem as indumentárias como portadoras de uma mensagem, é o eixo norteador de nossos estudos. Por ser uma categoria do intelecto enraizada no pensamento religioso que está presente em diversos aspectos dessa sociedade é que almejamos analisar a aplicabilidade da *métis* nos mitos, nas produções dos dramaturgos e pintores, e verificar suas múltiplas competências que estão relacionadas, em nosso estudo, à deusa Atená. Vernant, ao tratar do religioso na *pólis*, afirma que este permanece incluso no social, reciprocamente, o social em todos os seus níveis e na diversidade de seus aspectos, é penetrado pelo religioso (VERNANT, 1992, p. 14).

Os homens estão em luta constante com as questões humanas, os agentes sociais se deparam com situações inéditas a todo o momento (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 276) e mediante o desenrolar destas, esta inteligência fina se faz presente nas ações dos viventes. Não há tratados sobre a *métis*. Ela não é dada em um texto contendo os fundamentos da inteligência astuciosa, mas pode ser decifrada em um jogo de práticas sociais e intelectuais, onde sua influência se manifesta.

De acordo com Detienne e Vernant “... um certo tipo de inteligência comprometida com a prática, confrontada por obstáculos que é preciso dominar sendo astuto, para obter êxito nos domínios mais diversos da ação” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 10). Os mortais, para que tenham sucesso em seus empreendimentos, devem permanecer alertas, com a atenção voltada para os sinais com que os deuses os interpelam.

As atitudes mentais com o auxílio da mão que, em certos momentos, por sua formação que permite ao ser humano cortar com precisão, tecer, bordar etc. se torna um instrumento

para concretização de ações em que a *métis* se faz presente. Trabalharemos a tecelagem como uma das vertentes de comunicação indireta. Guy Achard conceitua comunicação indireta como um jogo complexo de signos, de símbolos..., que agem sobre aqueles que os veem e que chamam por uma resposta de sua parte (ACHARD, 1994, p. 15).

Tais indagações sobre a capacidade de dialogar nos remete aos estudos de David Garrioch no qual o especialista defende que “Nenhum tipo de comunicação, verbal ou não-verbal, pode ser entendido sem referência ao contexto social no interior do qual é produzido” (GARRIOCH, 1997, p. 121). Logo, para investigarmos a expressão feminina ateniense, precisamos inseri-la no contexto sociocultural sinalizando os lugares de *falas* dos grupos de esposas.

Compreendemos que a linguagem é “um conjunto complexo de processos – resultado de uma certa atividade psíquica profundamente determinada pela vida social – que torna possível a aquisição e o emprego concreto de uma língua qualquer” (SLAMA-CASACU, 1961, p. 20). De acordo com Celso Cunha e Lindley Cintra podemos usar a palavra linguagem “para designar todo sistema de sinais que serve como meio de comunicação entre os indivíduos” (CUNHA; CINTRA, 2008, p.1). A indumentária feminina na Atenas Clássica era utilizada, em certos momentos, como forma de linguagem.

Organizamos em dois blocos esta ferramenta para comunicação, já que no cotidiano, o homem faz uso da linguagem verbal e não-verbal para se comunicar. A verbal integra a fala e a escrita. Os recursos de comunicação como imagens, desenhos, símbolos, músicas, gestos, roupas etc., fazem parte da linguagem não-verbal, que está no centro de nossas inquições e se apresenta em múltiplas manifestações¹⁵.

Nosso comportamento social está associado a normas que devemos obedecer se almejarmos agir de forma “correta”. Em Atenas, as mulheres deveriam seguir regras que

¹⁵ No caso específico ateniense, estudaremos as imagens, as indumentárias, o corpo, a tecelagem e os bordados nos tecidos.

estavam inseridas nesta sociedade, a matriz feminina de gênero se faz presente em documentos diversos que chegaram até nós. Ao utilizarmos a indumentária como um dos processos que as atenienses comunicavam suas ideias, inserimos nossos estudos no contexto social em que a linguagem é produzida e criamos a possibilidade de trazermos novas reflexões sobre os canais de comunicação femininos em Atenas Clássica.

Peter Burke destaca a atuação das linguistas feministas que atentaram para o fato de que “(...) a língua comum, dominada pelo masculino, não só expressa o lugar subordinado das mulheres, mas também as mantém em uma posição de subordinação” (BURKE, 1995, p. 44). Ao priorizarmos os processos de comunicação alternativos das esposas dos cidadãos atenienses abastados, evidenciando a tecelagem como um dos componentes desta ferramenta de análise, saímos deste caminho de sujeição que envolve o cotidiano feminino ateniense.

A tecelagem congrega uma imagem única, mas com complicações sociais conflituosas engendradas. Ela estava inserida nas tarefas das esposas e perpassar por tal atividade antes de tratarmos propriamente das vestes é primordial no contexto deste estudo, já que é no entrecruzamento da urdidura com a trama que obtemos o tecido.

O trabalho permeará a seguinte associação: teia – tecelagem – trama – tecido social ateniense. Na produção de roupas e adereços efetuada por intermédio da tecelagem estão incutidas relações de gênero e poder que são sinalizadas pela divisão do *oïkos*, de tarefas entre os agentes sociais e na composição da indumentária entre outros.

Segundo Maria Dolores Pérez, as atividades desempenhadas pelas mulheres nas unidades domésticas da Grécia Clássica se constituíam em um elemento essencial para a subsistência desta como fonte de riqueza, tornando-se um fator chave da economia grega. O espaço de trabalho, onde se produzia alguns objetos essenciais para a economia grega, estando incluso as vestimentas, se tornava também uma espaço de convivência (PÉREZ, 2007, p. 272).

Ao se reunirem para confeccionar os tecidos que resultavam nas indumentárias, as atenienses intensificavam seu convívio social fundamental para a circulação da mensagem (VERNANT, 2001, p. 29). Na tragédia *Hipólito* de Eurípides, vislumbramos esta cumplicidade por intermédio da fala do próprio protagonista. “De fato, veem-se mulheres pervertidas tecendo na intimidade planos perversos que são levados para fora por criadas” (EURIPIDES. *Hipólito*. vv. 696-698). Além da formação de sua identidade, as atenienses através da elaboração do revestimento do corpo delineavam a sua posição na comunidade e a sua relação com ela.

Frontisi-Ducroux defende que “a atividade de tecer é por duas razões o espaço de voz feminina”. Recuperando a fala da autora: Em resumo, o tear é o instrumento através do qual se transmite o patrimônio cultural aos futuros cidadãos, o qual os marcará para sempre. E esta transmissão se realiza por meio da voz das mulheres, muito antes que os poetas coloquem em relevo esta função educativa. Uma formação audiovisual na qual as palavras e as imagens tecidas se entrelaçam e se conjugam (FRONTISI-DUCROUX, 2006, p. 240).

O viver em um determinado lugar com outras pessoas suscita o ato de transmitir e receber mensagens. Os estudiosos que abordam o conceito de comunicação, como Corinne Coulet, sinalizam três pilares que estão incutidos nesta ideia: a circulação da mensagem, o funcionamento de grupos e as relações sociais. No trato destes aspectos relevantes iniciaremos com uma imagem¹⁶ que associa a tecelagem exaltando a urdidura e a trama, o espaço de convivência e as questões de gênero.

A pintura do vaso que segue foi analisada por Frontisi-Ducroux ao tratar do trabalho com a lã. Assim como a autora, defendemos que o processamento da lã comporta diversas etapas, e estas são representadas de formas desiguais nos textos e documentos ilustrados, mas elas contém informações importantes sobre a fiação e a tecelagem. A especialista ainda

¹⁶ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 1.

sinaliza que estas duas etapas congregam um simbolismo muito forte no imaginário coletivo (FRONTISI-DUCROUX, 2009, p. 46).

Figura 1. Tecelagem



1A

1B

1C



1D



1E



1F



1G



1H



II

Localização: New York – The Metropolitan Museum of Art – inv. 31.11.10. Temática: Tecelagem e fiação. Proveniência: Ática, Vari. Forma: *Lekythos*. Estilo: Figuras Negras. Pintor: Amásis. Data: 550-530. Indicação Bibliográfica: JONES, 1997, p. 171; LISSARRAGUE, 1993, p. 252; FRONTISI-DUCROUX, 2009, p. 113; BEAZLEY, 310485; www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/253348. Consultado em 21/10/2014.

Neste *lekythos*¹⁷ (Figura 1) as personagens da imagem¹⁸ evoluem em um mesmo quadro espaço-temporal. As atividades efetuadas exigem uma aproximação frequente e sincronia entre elas, como podemos vislumbrar nos atos de tecer e pesar a lã. Os jogos de

¹⁷ Vaso usado para óleo, unguentos e como oferenda para o morto.

¹⁸ Na cena as mulheres vestem *péplos*, alguns com decoração. Elas estão descalças, algumas usam coroas nos cabelos, uma das que maneja o tear vertical está com um *sakkós* cobrindo o cabelo.

olhares estão representados em perfil. Segundo Cl. Calame, o receptor da mensagem não está sendo convidado a participar das ações. Compreendemos que o pintor lança mão deste recurso para exaltar a atenção das esposas ao realizar as tarefas em dupla ou trio e a possibilidade de comunicação entre elas, especialmente através de gestos.

Após análise de alguns elementos que compõem a pintura, podemos atestar que a cena é de interior, pois vislumbramos a mobília, ou seja, o banco onde estão sendo colocados os tecidos dobrados e também a presença de vários instrumentos de trabalho (cestos, roca, fuso, tear vertical e balança). As mulheres divididas em duplas realizam atividades com a lã. Duas manejam um tear vertical onde a urdidura e a trama se entrelaçam e o tecido se forma na parte superior (1A, 1C, 1E e 1F), duas dobram alguns tecidos (1B, 1C, 1D e 1G), umas fiam os grossos novelos tirados de um cesto ou uma roçada mais fina com um fuso (1B, 1C, 1D, 1F e 1G) e outras três pesam a lã (1C e 1E) destas apenas uma personagem está destacada, parece auxiliar no comando da aferição.

Das onze mulheres que estão realizando as tarefas podemos vislumbrar que somente uma figura feminina está com a indumentária mais contida e ela está sentada em uma cadeira com encosto que possui o formato de um cisne. Outras mulheres estão efetuando a mesma atividade e não foram representadas nesta posição. Ela está ornamentada com brincos, cordão, pulseira e coroa. Notamos também que sua altura não foi alterada e seus pés estão em um mesmo plano das outras personagens. Defendemos que o autor tenha utilizado este recurso para destacar a esposa *bem-nascida*.

Lissarrague estabelece uma relação muito interessante entre este vaso e outro, cuja cena representa um cortejo nupcial e tendo na curva superior um coro feminino procurando mostrar a importância da tecelagem, a reafirmação do modelo *mélissa* e a questão de gênero, já que era um espaço essencialmente feminino. Segundo o autor,

(...) este vaso foi encontrado junto com um lékythos idêntico, (...). De um vaso para outro, a justaposição dos temas iconográficos – tecelagem, casamento, dança – revela em que consistem, aos olhos dos atenienses, os movimentos essenciais da atividade feminina, e confere ao tecido um valor simbólico que ultrapassa o caráter anedótico destas imagens (LISSARRAGUE, 1993, p. 252).

Na imagem temos uma coroa (1B, 1C, 1D e 1G) geralmente articulamos a presença deste signo aos jogos, às disputas. Em uma competição o vencedor após alcançar com êxito sua tarefa recebe uma coroa. Podemos entender que o tecido finalizado para as atenienses estaria associado a uma vitória pela conclusão da tarefa.

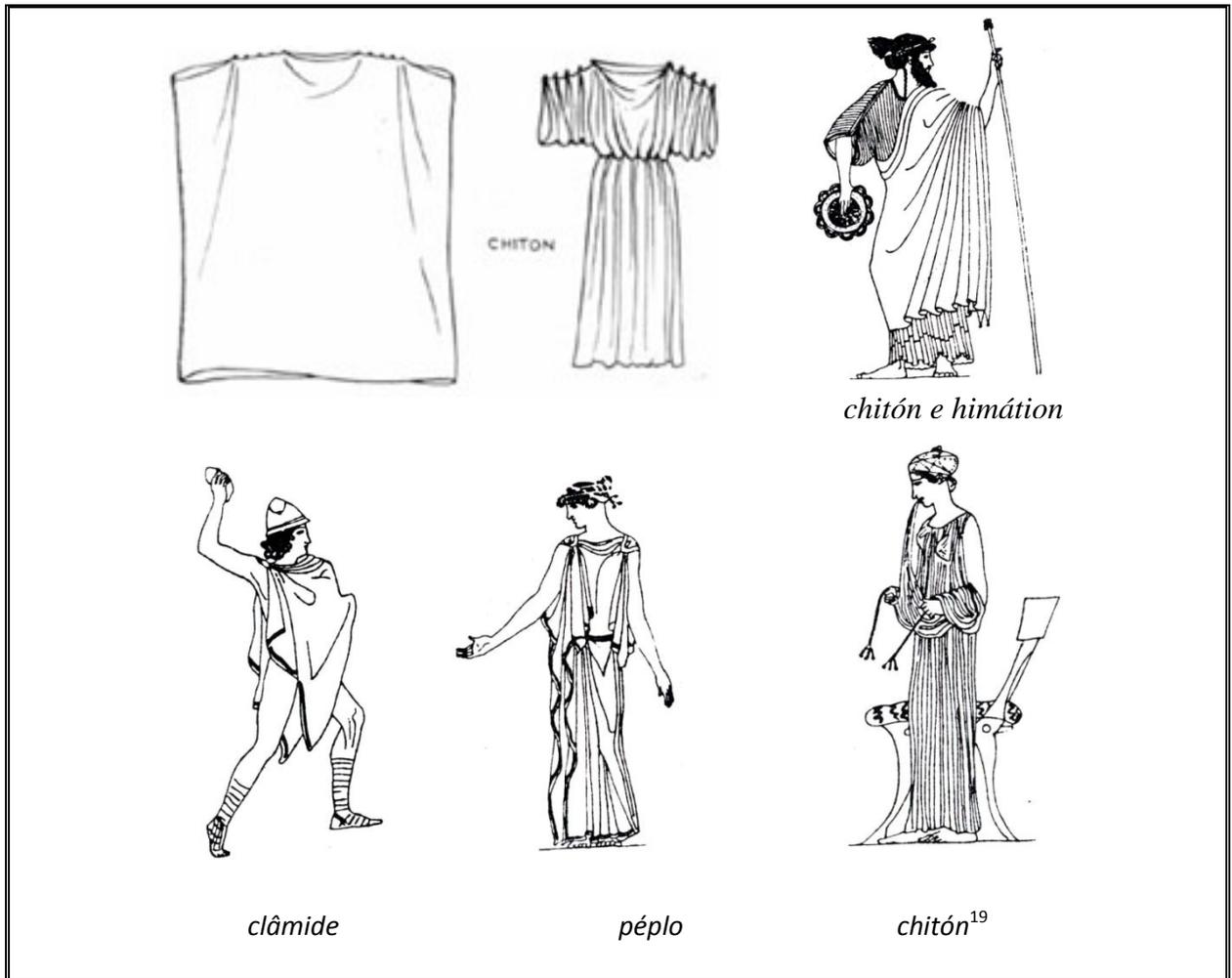
A abordagem de gênero encontrava-se “impressa” na pintura, ou seja, as esposas teriam desempenhado uma função que a sociedade esperava delas. Sabemos que uma das responsabilidades mais importantes das mulheres atenienses era a preparação da lã e a elaboração dos tecidos. Assim ao realizar as tarefas com louvor as esposas eram presenteadas com uma coroa, eram vencedoras aos olhos dos atenienses.

Duas mulheres mostram e dobram o resultado final do processo, ou seja, o tecido finalizado. Para se obter êxito na conclusão, várias etapas se faziam necessárias e a comparação das informações que chegaram até nós da documentação textual e da imagética nos possibilita levantar que na execução das etapas elas geralmente não estavam sozinhas, mas constituíam grupos de trabalho. O pintor ocupa todo o corpo do vaso para trabalhar esta cena de tecelagem e as etapas inseridas neste processo. O tecido que mais adiante tomaria diversas formas inclusive de indumentária.

A indumentária pode ser entendida, segundo Xenofonte, como posse. Ele a define como “(...) o que é útil para a vida de cada um.” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. I, 7). As roupas seriam um bem da família. Além disso, Xenofonte associa o termo útil “(...) a todos os objetos de que nós sabemos utilizar” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. I, 9). Dessa forma, o valor das vestes estaria associado à utilidade, isto é, a indumentária era concebida como algo

de valor na vida de cada um e este bem era produzido pelas mulheres atenienses. Podemos vislumbrar abaixo modelos de vestimentas dos atenienses que eram confeccionados por elas.

Quadro I – Vestimentas atenienses



Pesquisadora das abordagens que tratam do vestuário e da mudança social, Diana Crane, nos revela que as roupas estavam inseridas nos mais valiosos pertences de uma pessoa. As vestes novas eram para os mais ricos, os menos abastados geralmente vestiam as usadas. Este quadro começa a mudar com a Revolução Industrial e a confecção de roupas por

¹⁹ Para obtenção de mais detalhes, consultar: MAFFRE, 1989, p. 104.

máquinas (CRANE, 2006, p. 24). É neste espaço, onde as mulheres se movem, que buscaremos registros de suas ações fundamentadas pela presença de uma inteligência fina.

1.2. O ato de tecer não conjuga somente o atar e desatar de fios: Modelo *Aracne*

Defendemos que os *enredos* que circundam nossos estudos estavam relacionados com os modelos *mélissa* e *aracne*/mulher tecelã²⁰. A proposta é refletir sobre a presença destes modelos nas tarefas de fiação/tecelagem e verificar que o modelo *aracne* transpassa os demarcados pelo *mélissa* e por tal aspecto, acreditamos, não se fez tão presente na produção de escritores e pintores.

Iniciaremos nossas indagações com o modelo *mélissa*. Este modelo está relacionado com a abelha – *mélissa*. Suas características são destacadas pelo filólogo Marcel Detienne: tipo de vida puro e casto, ou seja, vida sexual bastante discreta, hostilidades aos odores e à sedução e a fidelidade conjugal (DETIENNE, 1976, p. 55-56). De acordo com o modelo *mélissa*, a esposa legítima deveria receber o que lhe trouxessem do exterior e cuidar para que o alimento, a lã e outros fossem transformados em produtos²¹. Ela estava isenta de executar as atividades que consideravam próprias das escravas²², cabendo à ela, como já observamos, a supervisão, mas se desejasse poderia realizar tais tarefas. A mulher aranha caça o seu alimento ao contrário da *mélissa*. A mulher aranha não se preserva tanto se expõe com mais frequência ao realizar as ações.

Competia à esposa gerenciar as tarefas domésticas no *oikos*. Nos trabalhos externos, como transportar água das fontes para o interior do grupo doméstico, ela, de acordo com a

²⁰ Mulher hábil em tecer e bordar mediante a concessão de Atená.

²¹ “Terás de receber o que te trouxerem e distribuir os mantimentos: quanto ao supérfluo deverás arrecadá-lo e ter cuidado em se não gastem num mês as reservas do ano todo. Quando te trouxerem lãs, terás de mandar fiar as roupas dos que delas têm precisão, e terás também de olhar por que os mantimentos secos se conservem bons para o consumo” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. VII, 36).

²² “Será preciso, disse-lhe eu, que fiques em casa, que mandes sair juntos aqueles escravos teus que têm encargo de trabalhos exteriores, (...)” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. VII, 35).

documentação textual, deveria ordenar aos seus escravos – *doûloi* – para executá-las em conjunto, enquanto aguardaria em casa observando pessoalmente os que têm ocupação no interior (XENOFONTE. *Oikonomikós*. VII, 35). Segundo este modelo, a ateniense é a protagonista comandando a ação e não executando as atividades propriamente ditas.

A documentação textual nos fornece uma quantidade significativa de referências que atuam no sentido de reafirmar o modelo ideal de comportamento feminino. Este era legitimado através da permissão dos deuses, conforme enfatiza Xenofonte: “Ora como essas duplas funções, as do interior e do exterior, demandam atividade e cuidado, a divindade (θεός) a meu ver, afeiçoou antecipadamente a *phýsis* da mulher (γυναϊκός) para os cuidados e os trabalhos (ἔργα) do interior e a do homem (ανδρὸς) para os trabalhos (ἔργα) e os cuidados do exterior” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. VII, 22).

Concebemos dessa forma que, os registros da Antiguidade Clássica, por meio deste modelo ideal feminino, valorizavam a submissão, a inferioridade e a reclusão da mulher, principalmente da esposa pertencente ao segmento social dos *Kaloì Kagathoí*. No *Oikonomikós* de Xenofonte, estão contidos várias tarefas das esposas. Dentre elas a fiação e tecelagem. Vejamos: “Que mais podia eu desejar, diz-me, além de encontrar nela mulher que soubesse fiar a lã para fazer vestidos, e houvesse visto de que modo se distribui a tarefa às fiandeiras?” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. VII, 6).

A aranha – *arachníōn* – elabora suas teias com o objetivo de deter suas presas. Almejamos associá-las com as mulheres que teciam tramas em Atenas, que eram, assim defendemos, mais ativas ao agir na sociedade *políade*. As aranhas preparam suas armadilhas, refugiam-se nos cantos, esperam as suas presas e quando percebem que a caça está imobilizada na teia elas agem. Aristóteles ao tratar da inteligência das aranhas defende que um dos tipos deste inseto “Constrói sempre a teia diante de buracos, e lá dentro, onde estão presas as pontas dos fios, ela fica de atalaia, até alguma presa, que caia na teia, a sacudir. Aí

ela avança.” (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 39, 623 a). Este tipo de aranha tem as pontas dos fios sob controle; ela que decide qual é o momento exato de agir.

Discorrendo sobre mais uma das variedades de aranha, o filósofo informa que o tipo mais habilidoso para elaborar sua teia estende os fios em diversas direções no primeiro momento, em uma segunda etapa após definir o centro descreve os raios e na terceira após ter constituído esta estrutura compõe a trama passando os fios. Esta variedade elabora seu ninho e o depósito dos alimentos em outro ponto. Para obtenção de sua vítima é no centro que ela permanece atalaiada. “Quando uma presa cai na teia, o centro mexe; então ela prende-a e enlaça-a em fios, até a tornar inofensiva, para depois a retirar e levar” (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 39, 623 a).

Este posicionamento mais participativo das aranhas fêmeas é sinalizado por Aristóteles ao salientar que o macho não tece e não caça “É a fêmea que se encarrega de tecer e de caçar; o macho apenas toma parte no festim” (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 39, 623 a). A fêmea é mais ativa que o macho neste caso. A *mulher aranha* também detém o controle dos fios, ela faz uso de sua inteligência fina e domina a técnica; ela decide, como podemos vislumbrar na dramaturgia, a hora de executar uma ação.

A postura mais ativa da mulher aranha está contida nos mitos de Aracne e de Philomela. Tal posicionamento circulava no imaginário coletivo dos atenienses. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa ao inquirir sobre as recriações do mito sinaliza que “(...) os mitos podem ser renovados e reescritos pelo empréstimo de conteúdo, versões ou adaptações, (...) dissoluções ou mesmo uma simples retomada – respeitosa ou antipática – da tradição” (BARBOSA, 2010, p. 31).

De acordo com Sylvie Ballestra-Puech existem, embora pouco conhecidas, duas versões gregas do mito de Aracne. Segundo a estudiosa, quando as duas versões são confrontadas com os dados etnológicos coletados no Mediterrâneo, revelam a proximidade

entre a aranha, o lagarto e a lontra do imaginário grego. Tem como ponto comum arrastar-se no chão, são animais envolvidos em histórias de metamorfose aprovada como uma punição a transgressão ligada à sexualidade e envolvendo o título a três deusas Atená, Hera e Afrodite (PUECH, 2007, p. 2). A estudiosa faz referências a alguns pesquisadores que se dedicaram ao estudo deste mito. São eles: János György Szilágyi, Robert Graves e Ioanna Papadopoulou-Belmehti.

János György Szilágyi, segundo Puech, afirma que a versão grega é uma história etiológica característica do Período Helenístico, enquanto a versão ovidiana indicaria uma origem mais antiga, que remonta pelo menos ao Período Arcaico de rivalidade entre os artesãos gregos e os da Ásia Menor (PUECH, 2007, p. 2).

Robert Graves e Ioanna Papadopoulou-Belmehti também citados por Puech afirmam respectivamente que a origem da Aracne da Lydia de Ovídio encontra-se em *Plínio, o Velho*, enquanto Nonnus de Panopolis compôs a Aracne origem da Persia e Heliodoro da Sère e que a versão Ática no contexto simbólico reporta a tecelagem feminina, considerando mais antiga que a de Ovídio enraizando o mito em Atenas. A estudiosa chama atenção para uma terceira versão do Período Alexandrino associada ao vidente Tirésias e atribui a metamorfose à ira de Afrodite. A comparação entre essas diversas versões do mito suscita questionamentos sobre o imaginário que reúne os animais do Mediterrâneo (PUECH, 2007, p. 2).

De acordo com Belmehti a versão ática do mito de Aracne seria o relato de um coro sobre o verso 12 Thériaques de Nicandre.

Scholia in Nicandri Theriaka, 12 a p. 40.

ὁ δὲ Ζηνοδότειος Θεόφιλος ἱστορεῖ ὡς ἄρα ἐν τῇ Ἀττικῇ δύο ἐγένοντο ἀδελφοί, Φάλαγξ μὲν ἄρσιν, θήλεια δὲ Ἀράχνη τοῦνομα. Καὶ ὁ μὲν Φάλαγξ ἔμαθε παρὰ τῆς Ἀθηνᾶς τὰ περὶ τὴν ὀπλομαχίαν, ἡ δὲ Ἀράχνη τὰ περὶ τὴν ἱστοποιίαν· μιν ἐνταῦθα δὲ ἀλλήλοις στυγηθῆναι ὑπὸ τῆς θεοῦ καὶ μεταβληθῆναι εἰς ἕρπετά, ἃ δὴ καὶ συμβαίνει ὑπὸ τῶν ἰδίων τέκνων κατεσθῆσθαι.

Théophile, estudante de Zénodote, disse que estava na Ática um irmão e uma irmã, o menino se chamava Phalanx e a menina Arachné. Phalanx recebeu os ensinamentos de Atená no domínio da guerra, Arachné no domínio da tecelagem. Mas eles estão unidos por incesto, tornando-os odiosos

para Atená. A deusa os transformou em animais rastejantes condenados a serem devorados por seus filhos (PUECH, 2007, p. 3).

Neste verso 12, de acordo com Belmehdi, temos também uma versão que estaria mais próxima a de Ovídio : "Ela diz que Aracné discutiu com Atená sobre seu trabalho, sendo mulher, e que por isso foi transformada no animal que é agora" (PUECH, 2007, p. 3). De acordo com Belmehdi, mencionada por Puech, a versão ateniense de que Ovídio proporia uma versão diluída não deixa de ser um testemunho de grande interesse, a fronteira entre criação e recepção tende a abolir a si mesma no caso do mito.

Assim no mito de Aracne, cuja temática envolve especialmente os bordados, de acordo com Brandão e Frontise-Ducroux, Atená mentora do Estado, é condutora das artes e da vida especulativa. E é como deusa dessas atividades, com o título de *Ergáne*, "Obreira", que ela coordena os trabalhos femininos de fiação, tecelagem e bordado. E foi precisamente a arte da tecelagem e do bordado que pôs a perder uma vaidosa rival de Atená. Filha de Ídmon, um rico tintureiro de Cólofon, Aracne era uma bela jovem da Lídia, onde o pai exercia sua profissão. Bordava e tecia com muita perfeição.

A perícia de Aracne valeu-lhe a reputação de discípula de Atená, mas entre os dotes da fiandeira não se contava a modéstia, a ponto de desafiar a deusa para uma competição pública. Atená aceitou, mas apareceu-lhe sob a forma de uma anciã, aconselhando-a que depusesse seu descomedimento, que fosse mais comedida, porque os deuses não admitiam competição por parte dos mortais.

A jovem, em resposta, insultou a anciã. Indignada, Atená se manifestou em toda a sua imponência de imortal e declarou aceitar o desafio. Depuseram-se as linhas e deu-se início ao magno concurso. Atená representou em lindos coloridos, sobre uma tapeçaria, os doze deuses do Olimpo em toda sua majestade. Aracne, maliciosamente, desenhou certas histórias pouco decorosas dos amores dos imortais, principalmente as aventuras de Zeus.

Atená examinou atentamente o trabalho da jovem da Lídia e verificou que não havia nenhum deslize, nenhuma irregularidade. Estava uma perfeição. Vendo-se vencida ou ao menos igualada em sua arte por uma simples mortal e irritada com as cenas criadas por Aracne, a deusa fez em pedaços o lindíssimo trabalho de sua competidora e ainda a feriu com a naveta. Insultada e humilhada, Aracne tentou enforcar-se, mas Atená não permitiu, sustentando-a no ar. Em seguida, transformou-a em aranha, para que tecesse pelo resto da vida (BRANDÃO, 2001, p. 27; FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 248-249; SOUZA, 2005, p. 114-115).

É inserido neste quadro apresentado até o momento que iniciaremos a análise do mito. Aracne, a quem o favor de Atená tornou tão hábil em tecer uma tela utiliza-se de uma atividade essencialmente feminina, o bordado, para desafiar a própria deusa. A presença da mulher atuando ativamente no mito é exaltada. Lançando mão do liame, arma privilegiada da *métis*, Aracne conjuga a urdidura, o tecido, como arma humana, que corresponde de acordo com Detienne e Vernant no universo dos deuses, ao liame mágico, invisível e infrangível (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 47). Ciente de que entre um deus e um mortal, o combate é necessariamente desigual. Sabendo que sua adversária era dotada de vários poderes, a rival de Atená terá que fazer uso de sua inteligência astuciosa, aplicada em suas ações, para vencê-la nos bordados.

Aracne agiu tendo o controle da ponta dos fios como uma aranha, amarrou, teceu, vivências imorais dos deuses, para vencer sua presa que era Atená. O desenho elaborado por Aracne é uma imagem única, mas com vários conflitos arquitetados. A desafiadora por ter sido educada por seu pai e não por sua mãe e familiares acaba não respeitando a autoridade da deusa, age desmedidamente e com orgulho.

Ao ser considerada como discípula de Atená, Aracne nos conduz à reflexão de que desde a infância a tecelagem e o bordado estavam inseridos na educação feminina em Atenas.

Da mesma forma que a aranha pouco depois de nascer já estava envolvida com a produção de suas teias; desde a infância a menina vivenciava ritos diversos de passagem que integrariam sua formação. Um desses ritos estava inserido nas *Panathéneias*.

O festival das *Panathéneias* (Παναθήναια) também enfoca o bordado na vestimenta como um meio de comunicação. Este festival fazia parte do calendário cívico de Atenas e, de acordo com Brandão, como Ergáne (Ἐργάνη), “Obreira”, Atená coordenava os trabalhos das mulheres na confecção de suas próprias vestes, pois ela própria dera o exemplo, tecendo sua *túnica flexível e bordada* (HOMERO. *Ilíada* V, 734). E na festa das *Khalkeia* (Χαλκεία), festa dos “trabalhadores em metais”, duas ou quatro meninas, denominadas *Arréforas*, com o auxílio das “Obreiras” de Atená, iniciavam a confecção do *péplos* sagrado, que, nove meses depois, nas *Panathéneias*, deveria cobrir a estátua da deusa, substituindo a vestimenta do ano anterior (BRANDÃO, 2001, p. 28).

Os dramaturgos registraram em suas produções esta festa. Aristófanes, por exemplo, nos deixou valiosos registros desta comemoração. Através do coro de mulheres, o comediógrafo, em *Lisístrata*, enfatiza que as mulheres foram criadas na delicadeza e no luxo. O autor aborda etapas das festividades “Desde os sete anos de idade eu era arréfora; depois fui moleira, aos doze anos, para nossa patrona e deixando cair a túnica amarela era ursa nas Brauronias, e enfim fui canéfora sendo uma bela moça, tendo um colar de figos secos” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*. vv. 640-641).

Percebemos que nos espaços sagrados, onde os ritos de passagem ocorriam, vários ensinamentos eram transmitidos para as jovens através das que possuíam mais experiências: trabalhos de tecelagem e bordado, preparação de doces e grãos a serem ofertados às deusas. Frontisi-Ducroux sinaliza que a “transmissão cultural e religiosa que une a deusa às mulheres, as quais ela ensina os labores femininos” (FRONTISI-DUCROUX, 2006, p. 256).

Nestes locais as esposas em grupos podiam dialogar, e preparar os objetos votivos para a deusa Atená que seriam expostos nas *Panathéneias* para a comunidade *políade*. Neste dia as esposas e as meninas expunham para a comunidade o *péplos* bordado para a deusa. Era uma forma de se comunicarem não só com os agentes sociais, mas especialmente com os deuses. Marc Augé defende que “em cada etapa de seu crescimento social e de sua maturação biológica o indivíduo vê, pois, se adicionarem uns aos outros os símbolos materiais de uma identidade singular que, no entanto não se fixa em definitivo a nenhum deles” (AUGÉ, 1999, p. 34). Entendemos que esta sociedade ateniense patrilinear e masculinizada estava impregnada, especialmente no aspecto religioso, de matrilinearidade.

Lin Foxhall e Gabriele Neher no capítulo introdutório do livro *Gender and the City before Modernity* ao abordarem a cidadania, o pertencimento e a participação defendem que embora as mulheres não possuíssem, em grande parte, poder de participação direta na política, eram grandes articuladoras na esfera igualmente importante, a religiosa, com o registro de suas atividades em Santuários, individualmente e em grupos (FOXHALL; NEHER, 2012, p. 12).

As atenienses através de seus bordados constituíram canais de comunicação com a comunidade *políade*. Tais bordados estavam inclusos no crescimento social das atenienses como “obreiras” de Atená e também de Aracne como obreira já que elabora suas próprias teias. O uso de uma forma particular de inteligência e do liame se faz presente na ação de Aracne.

Lançando mão de sua astúcia e de sua habilidade de apreender a ocasião, ela desafia Atená para uma competição pública. A deusa que, de acordo com Hesíodo, nasceu de Zeus “Ele da própria cabeça gerou a de olhos glaucos Atená terrível estrondante guerreira infatigável soberana a quem apraz fragor combate e batalha” (HESÍODO. *Teogonia*. vv. 924-

929). Aracne iria apresentar o resultado de seu trabalho desafiador à comunidade. Ela tece ardidamente ações dos deuses que estão presentes no imaginário coletivo dos atenienses.

Segundo Detienne e Vernant, a *métis* ocupa um lugar relevante no mundo divino. Não se teria a soberania “Sem o socorro da deusa, sem o apoio das armas da astúcia de que dispõe sua ciência mágica, o poder supremo não poderia nem se conquistar, nem se exercer, nem se conservar.” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 58). Verificamos que a *Teogonia* ratifica o poder da *Métis*:

Zeus rei dos deuses primeiro desposou Astúcia/ Mais sábia que os deuses e homens e os homens mortais./ Mas quando ia parir a Deusa de olhos glaucos Atená,/ ele enganou suas entranhas com ardil,/ com palavras sedutoras, e engoliu-a ventre abaixo,/ por conselhos da Terra e Céu constelado (HESÍODO. *Teogonia*. vv. 886-891).

Detienne e Vernant destacam que “a *Teogonia* insiste, sobretudo, no papel da *Métis* na elaboração e na permanência da sabedoria.” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 58). Ao aprisionar *Métis* dentro de si, Zeus almeja deter o poder da sabedoria. Assim partilhamos com estes pesquisadores que Zeus obtém um alimento ímpar “mas a Zeus, a Zeus só, este alimento divino que ele soube pela astúcia engolir e assimilar à sua própria substância: a deusa *Métis*, (...), de astúcia insuperáveis, verdadeiro *phármakom* de imutável soberania.” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 117).

Os filhos da deusa *Métis*, que era filha de Tétis e de Oceano, e que Zeus esposou e engoliu terão de sua mãe o mesmo tipo de astúcia fina que a caracteriza, pois a “*Métis* tinha o poder de revestir quantas formas quisesse” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 99). Dentro deste contexto, usando seu poder de metamorfose Atená tenta alertar Aracne de seu descomedimento, mas esta segue com seu desafio.

Aracne se vangloria de bordar com perfeição, de atingir por um viés imprevisto, o bordado de histórias sobre a felicidade dos deuses, o projeto que tramou e Atená ao se ver igualada ou vencida por uma mortal lhe aplica uma punição. Sua obra contém uma beleza

estética representando uma real ameaça à deusa. Para triunfar sobre um adversário dotado de *métis*, é preciso voltar contra ele suas próprias armas, Atená retornou a Aracne seu poder de atar quando a transformou em aranha. Um inseto que se constitui em um ambiente larvar, de uma negritude ruidosa e que está sempre em movimento. “Os insetos provocam a inquietação e a curiosidade humanas e, por isso mesmo, tornaram-se uma imagem recorrente do pensamento simbólico” (NUÑEZ, 2000, p. 71-72).

No segundo mito, Philomela era irmã de Prócne, ambas filhas do rei ateniense Pandíon, e cunhada de Tereu, rei da Trácia. Prócne lamenta a ausência da irmã e envia seu esposo para buscá-la em Atenas, mas Tereu quando vê Philomela é tomado de uma paixão ardente. Philomela acaba por ser violentada por Tereu. Este, para que a violação não fosse revelada, corta a língua de Philomela e mantêm-na fechada em lugar seguro. Resta-lhe, então, a arte de tecer e bordar para narrar à sua irmã o que havia acontecido.

Ela borda em uma tapeçaria a narrativa do ocorrido e faz chegar às mãos de Prócne. Esta – como forma de punição mata o próprio filho Ítis, cozinha e oferece a carne como refeição ao marido. Prócne foge com a irmã. Quando Tereu descobre o crime sai em perseguição as duas, alcançando-as em Dáulis, na Fócida. As irmãs imploram o auxílio dos deuses e estes atendendo ao pedido transformaram Prócne em rouxinol e Philomela em andorinha. Tereu foi metamorfoseado em mocho. Entendemos que as mulheres utilizavam as astúcias femininas de sua esfera para se comunicar e, dentre elas, está o bordado que era decodificado pelos diversos grupos de mulheres e que os homens não tinham acesso (BUXTON, 1996, p. 141; BRANDÃO, 2001, vol. II, 41 e vol. III, p. 150 e 236; FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 224-225).

Observamos que na versão do mito há uma valorização da linguagem não-verbal através da tessitura de bordados que expressavam o ocorrido. Da mesma forma que a aranha organiza a estrutura de sua teia, preenchendo-a com os fios da trama almejando capturar a sua

presa, Philomela compôs na tapeçaria os registros de sua memória do ocorrido. Ela também completa a estrutura da tapeçaria objetivando se comunicar e atingir o autor de seu estado atual, ou seja, de seu silêncio.

Objetivando diluir a virtude do não falar, Philomela e as atenienses utilizavam, dentre outros canais de comunicação, a tecelagem, os bordados nos tecidos e os adereços para demonstrar que o silêncio não resulta na interdição total da fala. Ao manter Philomela em um lugar seguro procurando afastar qualquer possibilidade da revelação do delito, Tereu comete um grande equívoco, pois agindo como mulher *aracne*, usufruindo de sua inteligência fina ela põe em prática seus dotes e detendo o controle dos fios como uma aranha decide agir bordando o acontecido.

A visão de superioridade masculina é demonstrada por Tereu. Ele tenta silenciá-la por intermédio de sua força. Philomela, age como algumas aranhas que não se deixam abater e enfrentam animais aparentemente invencíveis “A aranha ataca mesmo animais maiores do que ela, até lagartos pequenos, que vai envolvendo de fios antes de investir contra eles. Vai apertando-os até lhes fechar a boca; só então avança e os morde” (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 39, 623 a e b).

Tereu é silenciado por Philomela através de uma comunicação não verbal. Ele cria uma explicação para a ausência da irmã de Prócne, mas a sua verdade é silenciada quando Prócne toma conhecimento da violação e do incesto. Ela vai lançar mão de outra atividade feminina para punir Tereu ao cozinhar e servir seu filho como refeição ao esposo.

O desdobramento deste mito, especialmente os múltiplos significados do silêncio, está presente nas comédias de Aristófanes. No mito que circulava entre os helenos através da comédia *As Aves*, Prócne, Philomela e Tereu aparecem transformados respectivamente em rouxinol, corvo e poupa. No decorrer da peça, Poupa precisa da ajuda de rouxinol para convocar as aves para um pronunciamento da personagem Bom de Lábria. Poupa entra no

ninho e acorda a Rouxinol: “Amiga minha, vem, deixa o sono, desata os cantos de sacros hinos, em que diva boca afora choras nosso amado, pranteado Ítis, divinas notas tua fulva gorja trinando” (ARISTÓFANES. *As Aves*. vv. 209-213). Este mito também foi representado em suporte cerâmico.

Figura 2. Prócné e Philomela com Ítis



2A



Localização: Paris, Museu do Louvre: G147. Temática: Prócne e Philomela com Ítis. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Cup C*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Makron por Hartwig. Data: 500-450. Indicação Bibliográfica: DAMET, 2011, p. 13.

A iconografia do mito foi euforizada no interior desta taça *cup c*²³(Figura 2)²⁴. O pintor Makron representou as duas mulheres, Prócne e Philomela usando *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados. As roupas não possuem decoração. Da esquerda para direita a primeira mulher está com uma fita no cabelo e usa brincos. Sua roupa é discreta, sem decoração, mas o detalhe do brinco realça sua indumentária. A segunda mulher está com o cabelo solto e também usa brincos. Já o menino não usa roupas. A ausência desta indica, assim defendemos, que a nudez masculina era exaltada nesta sociedade desde a infância. Ele também possui uma fita no cabelo. As três figuras estão descalças.

Os gestos de Prócne e Philomela de segurar o menino e privá-lo dos meios de agir representam ações que foram efetuadas na preparação da vingança, ou seja, o infanticídio de Ítys. A primeira mulher está com os braços para cima e suas mãos abertas na direção da segunda e do menino. Compreendemos que ela vai auxiliar a segunda que segura Ítys com as

²³ Em seu contexto social de uso era uma taça para vinho.

²⁴ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 2.

duas mãos. Ele está suspenso e parece não apresentar resistência. Mãe e tia agindo como mulheres *aracne* capturam sua presa com eficiência parecendo ter o controle da situação.

Os olhares das duas mulheres estão em perfil e voltados para a presa, já o olhar de Ítys também está da mesma forma, mas voltado para o objeto que está entre eles. Parece ser o machado que será utilizado por Prócne e Philomela. De acordo com Aurélie Damet, nestas representações os laços maternos entre as mães e os filhos constituem espaços para atos criminosos. A criança é transformada em animal sacrificado, em inimiga. Além do horror do infanticídio o banquete canibal onde o pai, que é o inimigo, se alimenta do filho por ter estuprado e silenciado sua cunhada, sofrendo como punição uma violência mais sutil (DAMET, 2011, p. 13).

O silêncio (συνή) trabalhado no mito perpassava o imaginário coletivo dos atenienses e também compunha uma das qualidades das esposas dos cidadãos atenienses e foi registrado em diversas produções que chegaram até os nossos dias. Na tragédia *Ájax* de Sófocles o silêncio é concebido como o maior ornamento das mulheres (SÓFOCLES. *Ájax*, vv. 405-408). Na *Oração Fúnebre* atribuída a Péricles por Tucídides, vemos a ratificação do papel que a mulher deveria desempenhar na *pólis*, quando declara que sua glória será maior quanto menos se falar dela e quanto mais fiel a sua *phýsis* permanecer “Se tenho de falar também das virtudes femininas, (...) resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos” (TUCÍDIDES. II, 45).

Aristóteles, também registrou informações sobre dependência da mulher em relação aos atenienses. Vejamos a associação da mulher à criança, ratificando sua dependência em relação ao sexo oposto: “É aproximadamente a mesma a dificuldade levantada acerca da mulher e da criança; têm elas também qualidades, e deve a mulher ser moderada, corajosa e

justa, e pode uma criança ser chamada de imoderada ou moderada, ou não?” (ARISTÓTELES. *Política*. 1260a).

John Gould sinaliza que, de acordo com o estatuto jurídico de Atenas, qualquer que seja seu *status* como filha, irmã, esposa ou mãe, e qualquer que seja a sua idade ou classe social, está na lei perpétua menor, em toda a sua vida, ela estava no controle legal de um homem que a representaria em lei (GOULD, 1980, p. 43).

Verificamos que as questões de gênero e poder se fazem presentes na relação de Clitemnestra com sua filha na peça *Electra*. Clitemnestra desaprova o comportamento de Electra, mas quem castiga e pune a mesma é Egisto. O cidadão deveria ter a palavra final em uma sociedade masculinizada. “Por Ártemis! Há de custar-te muito caro o atrevimento! Egisto te castigará!” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 615-616). A manipulação do gênero, nestes versos, é valorizada pelo tragediógrafo. Pretendemos na próxima seção deste trabalho analisar produções que exaltam algumas ações do universo feminino almejando obter êxito diante dos rivais.

1.3. O ato de tecer e a expressão feminina

A partir deste momento nossas reflexões se concentrarão nas permanências dos mitos nas produções dos atenienses relacionadas ao vestuário como processo comunicacional e a procura dos agentes sociais, nesses registros, do domínio da ação. Temos o indício de que as mulheres partilhavam informações e de acordo com seus interesses teciam caminhos diversos.

O estudo efetuado partindo da documentação escrita nos reafirma, com grande intensidade, a movimentação das personagens pautada no modelo *mélissa*. Para refletirmos sobre as tessituras femininas que se distanciam das enunciadas por seus pais e maridos lançamos mão do modelo *aracne* e da comparação de informações em fontes plurais.

Enquanto John Gould adota uma postura tradicional ao afirmar que as mulheres constituem um "grupo silenciado" e desarticulado pela falta de uma língua que pudesse comunicar o seu sentimento particular, já que as palavras de Lisístrata ou Medeia, por exemplo, são o produto da imaginação de um homem e dirigida aos homens (GOULD, 1980, p. 38), optamos por nos aproximarmos de pesquisadores que partilham ideias que se distanciam das propostas deste pesquisador.

Inserido neste contexto, Peter Burke ao tratar de fontes na Grécia Antiga, ressalta que, segundo John Winkler, os documentos foram produzidos quase totalmente pelos homens, mas podem ser interpretados sob a ótica inversa, trazendo a tona pontos de vista femininos sobre assuntos diversificados como sexo e outros, “(...) uma consciência por parte das mulheres gregas, no que se refere aos significados de sexo e gênero diferentes dos enunciados por seus maridos e pais” (BURKE, 2005, p. 41).

Podemos encontrar outras sinalizações desta questão de gênero. Na *Odisseia* (I, 353-354), por exemplo, quando Telêmaco repreende a sua mãe, Penélope, diante dos pretendentes, mandando-a cuidar de suas tarefas, vemos: “... recolha-te à tua câmara e trata dos labores que te são próprios, do tear e da roca e ordena às escravas que vão para o trabalho” . O espaço mencionado por Telêmaco era um local essencialmente das mulheres, ratificado pela matriz feminina de gênero ateniense como uma área de domínio e presença das esposas. Na pintura contida no *skyphós*²⁵ que segue, o pintor Penélope P. representou uma cena de tecelagem onde as personagens são identificadas como Penélope e Telêmaco.

²⁵ Importante taça para o vinho.

Figura 3.

Face 3.1. Tecelagem e bordado



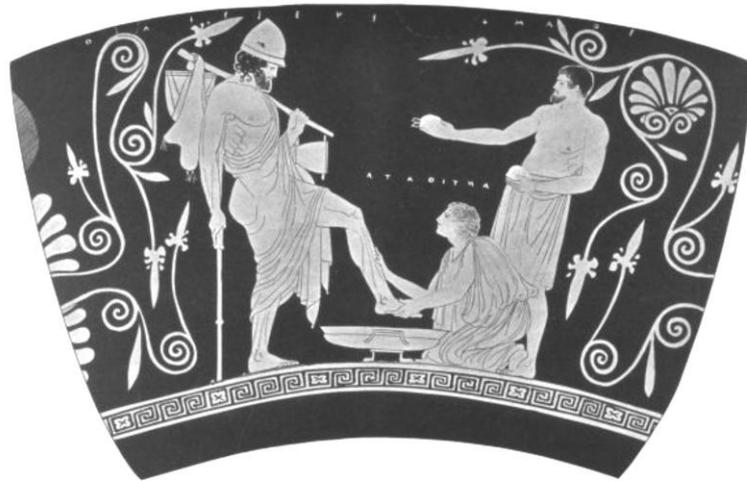
3.1A



3.1B

3.1C



Face 3.2. *Odisseus*

Face 3.3. Finalizações



3.3A



3.3B

Localização: Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, 1831. Temática: Lado A: Penélope e Telêmacos. Lado B: Odisseus. Proveniência: Etrúria. Forma: *Skyphós*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Penélope P. por Hauser. Data: 430. Indicação Bibliográfica: www.perseus.tufts.edu; www.beazley.ox.ac.uk BEAZLEY Archive. Pottery Search Number 216789.

Na face 3.1 (Figura 3)²⁶ temos duas personagens representadas. Penélope, de acordo com Beazley, sentada em um banco, ela usando *chitón* e *himátion* sem decoração (3.1A e 3.1B). Seu gesto, assim concebemos, parece de espera: mão direita no queixo e mão esquerda em cima do banco. Seu olhar de três quartos está voltado para o chão. À sua frente, Telêmaco segura uma lança com a mão esquerda e tem sua mão direita repousada sobre a cintura, parecendo esperar uma reação de Penélope. Seu olhar em perfil está voltado para Penélope. Atrás dos personagens há um tear com um tecido ricamente bordado com motivos florais, monstros e animais (3.1C).

Frontisi-Ducroux destaca a presença deste tear na composição. O vaso ático representa Penélope e Telêmaco na frente de um grande tear cuja tela está no início. Ela registrou que esta é uma das poucas representações deste instrumento, tão importante na vida das mulheres em vasos gregos (FRONTISI-DUCROUX, 2009, p. 85).

O testemunho da documentação literária nos induz ainda a pensar que os trajes ricamente decorados com motivos florais, de monstros e animais, que se mostram nos monumentos figurados a começar pelo período orientalizante, não são fantasia do artista, mas reflexo mais ou menos estilizado dos tecidos reais e inspiração de um tipo de traje no tempo, em geral de caráter mais excepcional e procurado, através do qual se distinguem divindades ou personagens particulares (CECCHETTI, 1971/1972, p. 5-6). Defendemos que a cena de tecelagem valoriza a diferenciação nas roupas. Este tecido estaria voltado para a vestimenta em homenagem aos deuses e não de agentes contemporâneos ao artista.

Nos textos antigos, especialmente as entrelinhas, nos revelam que o ato de tecer vai além da urdidura e da trama. Podemos vislumbrar, na *Odisseia*²⁷, referências ao modelo *aracne*/mulher tecelã. Penélope recorre a uma atividade essencialmente feminina, a

²⁶ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 3.

²⁷ Esta obra não está inserida no recorte temporal de nossa pesquisa, mas possui informações relevantes sobre a temática abordada.

tecelagem, para retardar uma resposta aos seus pretendentes, ou seja, ela detém a possibilidade de controlar o tempo e associa a este a aplicabilidade de sua *métis*.

O uso de uma forma particular de inteligência se faz presente na ação de Penélope ao tramar e pôr em prática seu projeto. Silenciosamente, durante o dia, tece um manto e à noite desfaz. Tecer era uma atitude correta e desmanchar, neste contexto, era um comportamento fora da regra ou inconveniente. Ao desfazer o tecido Penélope está tecendo outra possibilidade de ação.

A persistência de Penélope no estratagema sugere que os homens, não apenas ignoravam os trabalhos no tear, mas não fiscalizavam ou reconheciam como algo atinente a seu mundo. As mulheres aproveitavam esses distanciamentos para agir.

Penélope obtém êxito em sua ação por um determinado período, mas diante de um obstáculo, ou seja, uma denúncia, sua ação é revelada: “Mas quando o quarto chegou, das sações no decurso do estilo, fez-nos saber a artimanha uma escrava de tudo inteirada. Dessa maneira a apanhamos, que o belo tecido desfazia, tendo-se visto obrigada a acabar o trabalho, por força” (HOMERO. *Odisseia*. II, 107-110).

Uma das formas adotadas por Penélope para se expressar e registrar a sua posição é articular e pôr em prática o plano que resultaria no atraso da escolha de um pretendente. A maneira que a tessitura foi efetuada evidencia a desaprovação diante da conduta esperada pela sociedade grega, ou seja, a escolha de seu novo pretendente. A documentação também aponta para a articulação e a divisão no grupo feminino. Temos uma teia de interesses se constituindo taticamente em meio a movimentações silenciosas.

Aristóteles, ao tratar das teias que as aranhas confeccionavam afirma que “se qualquer circunstância danificar a teia, ela recomeça a tecê-la ao crepúsculo ou ao nascer do dia, porque é nessas horas que as presas se capturam” (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 39, 623a). Penélope usa sua inteligência fina para tirar proveito da passagem do tempo. Ela

desfaz a ação realizada e ao mesmo tempo age como uma mulher *aracne* elaborando o seu manto. Fica evidente que a escrava denuncia a autora do delito objetivando tecer um caminho desfavorável para Penélope, mas compensador para ela. A escrava sabia o que estava acontecendo e interrompe a astúcia de Penélope ao revelar sua ação. As duas mulheres estavam inclusas em um mesmo grupo, mas com diluições no interior deste. As movimentações efetuadas pela escrava denunciavam estas diferenças.

Em nosso cotidiano também compomos vários grupos. Nesses, as relações estão presentes constantemente. Ao mesmo instante que estamos constituindo a nossa identidade, contribuímos para a formação da identidade do outro, já que esta não se completa. E não há uma regra para os contatos entre as pessoas. Discorrendo sobre a heterogeneidade e a interpenetração cultural, Rachel Soihet afirma que “influências recíprocas ocorrem entre diversos grupos da sociedade. Tais trocas ocorrem não apenas entre dominantes e dominados, de cima para baixo e vice-versa, como também no sentido horizontal” (SOIHET, 2009, p. 165).

Acreditamos que escolhas sutis da indumentária indicavam como são vivenciados os diferentes tipos de sociedade, assim como, diferentes posições dentro de uma mesma sociedade. As mensagens principais das roupas fazem referência às maneiras pelas quais os agentes sociais consideram seus papéis de gênero, ou como se espera que eles os percebam (CRANE, 2006, p. 47). Em Atenas, a matriz feminina de gênero se fez presente na indumentária reafirmando os modelos desejados. Verificamos que, em certos momentos, a leitura que se esperava de determinados papéis não correspondia ao que se almejava. Ocorreram distanciamentos entre a matriz e a prática alertando para as diversas tessituras de caminhos.

Penélope, Clitemnestra, Medeia entre outras personagens conseguem lançar mão da astúcia, combinando ações diversas assim como a aranha. A aranha estrutura sua teia para

capturar sua presa e Penélope, Clitemnestra, Medeia e outras tecem, em suas intimidades, planos perversos objetivando alcançar seus interesses nefastos.

Medeia, associa *métis* à técnicas bem específicas ao manipular uma farmacopeia refinada. É através destes conhecimentos que consegue vencer seus inimigos: “Melhor será seguir diretamente a via que meus conhecimentos tornaram mais segura: vencê-los-ei com meus venenos” (EURIPIDES. *Medeia*. vv. 434-436). Ela constrói um conjunto bem articulado objetivando conquistar seus interesses.

Eurípides compõe Medeia como uma esposa que não poupa recursos e nem artifícios para alcançar seus propósitos: “Vamos lá Medeia! Não poupes recurso algum de teu saber em teus desígnios e artifícios” (EURIPIDES. *Medeia*. vv. 456-457). Assim como a Aracne confiou em seus artifícios para desafiar e vencer ou se comparar a Atená, no bordado, Medeia confiou em seus venenos e teceu em sua intimidade a vingança.

Dois adereços - o véu e o diadema - foram usados no decorrer da peça pelo tragediógrafo para estabelecer comunicação e vingança diante dos acontecimentos. Medeia utiliza de suas práticas para punir a noiva, o pai da noiva e, principalmente, seu esposo. Os adereços se destinam a uma princesa, portanto, denotam seu valor, não é um véu qualquer e sim um véu dos mais finos fios e um diadema de ouro. Os objetos denotam prestígio, *status* social, demarcam uma posição dentro da sociedade grega. O nada que se torna tudo, um detalhe que faz a diferença. Outra produção que levanta as tramas das mulheres é a *Electra* de Sófocles.

Em *Electra*, Sófocles²⁸ compõe a protagonista como uma mulher não submissa, astuciosa e que trama em momentos oportunos ações que conduzem aos seus objetivos.

²⁸ Sófocles nasceu em Atenas (496) e morreu em Colono Ática (406). A tragédia *Electra* foi apresentada pela primeira vez em Atenas aproximadamente em 413 a. C.. O contexto da trama está relacionado com a lenda da Guerra de Tróia. Clitemnestra mata Agamêmnon quando este retorna da guerra com o auxílio de Egisto, primo de Agamêmnon e amante de sua esposa, Clitemnestra. Nessa ocasião Electra salva Orestes, seu irmão e envia-o a Estrófilo, rei da Fócida. A personagem que dá nome à peça espera pelo retorno do irmão que vingará a morte de seu pai. A peça inicia com o regresso de Orestes a Micenas.

Electra aguardava o retorno de seu irmão para concluir seu propósito: vingar a morte de seu pai. Esta mulher requer uma atenção especial e deve ser vigiada, pois externa suas opiniões, questiona, rompe com o silêncio (σιγή) que deveria ser uma das qualidades das esposas dos cidadãos, não se deixa diminuir, assim observamos, quando as questões de gênero e poder se fazem presentes.

Nas palavras de sua irmã Crisótemis podemos verificar que Electra externa seus sentimentos rancorosos “Por que vieste novamente, irmã, gritar e lamentar-te assim às portas do palácio? Não aprendeste, decorrido tanto tempo, que o ódio apenas nutre inúteis esperanças?” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 316-319). Percebemos que o tempo não é um fator, neste caso, que indica a desistência e nem o esquecimento de Electra diante de seu objetivo; ao contrário, um elemento afirmador dos fins que se deseja alcançar.

Para cada presa que cai na teia, a aranha refaz seu trajeto começando do centro para em seguida ir ao encontro de sua presa. Da mesma forma que a aranha Electra refaz seu caminho praticando a ação mais de uma vez, sem se intimidar com a falsa impressão de que estaria perdendo tempo para pegar sua presa, neste caso sua mãe e seu padrasto. “Se entretanto alguma outra presa cair na teia, a aranha dirige-se primeiro ao centro e daí vai ao encontro da presa, como se começasse tudo do princípio” (ARISTÓTELES. *História dos Animais*. IX. 39, 623a).

Sófocles retoma nos versos que seguem, após apresentar esta posição determinada de Electra e através da fala de Crisótemis, o modelo de conduta que deveria ser seguido por Electra, se encontrando permeado pelas relações de gênero e poder: “Sei que a justiça não está comigo, irmã; está contigo, mas se quero viver bem devo curvar-me aos detentores de poder” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 325-327). O autor euforiza a obediência diante dos que detêm o poder, a submissão diária que as mulheres deveriam vivenciar e que estaria inclusa no modelo

tradicional, o modelo *mélissa*. O desejo de vingança é um dos itens que diferencia Electra da irmã e a apresenta com o comportamento ativo e se aproxima da mulher *aracne*. Em contrapartida, sua irmã, Crisótemis, apresenta um comportamento passivo se aproximando do modelo *mélissa*.

Electra questiona o posicionamento de sua irmã e também de sua mãe “Viste? Permites-me falar e logo cedas ao ódio habitual e me fazes calar!” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 617-618). Clitemnestra recorre às recompensas ao tentar silenciar sua filha. Ela propõe que se o forasteiro conseguisse refrear a língua de Electra ele seria recompensado. “Se conseguisses refrear a sua língua terias boa recompensa, forasteiro” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 808-809).

Sófocles enfatiza este comportamento e reafirma que nem todas as mulheres estão inseridas nesse conjunto. O diálogo entre Orestes e Electra ratifica a posição do autor de que o momento requer atenção e vigilância sobre as mulheres: “Calemos ambos; alguém pode ouvir-nos. Não pela deusa virgem! Não por Ártemis! Não há motivos para recearmos mulheres indolentes confinadas lá no palácio, simples peso inútil! Não deves esquecer porém, de que há mulheres de espírito viril, e tu és uma delas” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 1237-1242).

Segundo o dramaturgo, a protagonista da peça acata as determinações do irmão, a presença masculina, porque a obediência está relacionada à concretização de sua vingança: “Dispõe de mim; ordena e obedecerei” (SÓFOCLES. *Electra*. v. 1317). Os modelos de conduta estavam estruturados em relações de gênero e poder, onde se priorizava a patrilinearidade.

Sófocles procura sinalizar por intermédio das oferendas que são conduzidas aos mortos pelas atenienses, com o propósito de manter vínculo com o passado, a presença da mulher que profere palavras próprias, contrariando assim, as matrizes coexistentes e a mulher que é frágil submissa. Ele também aborda com cautela a importância de informações passadas

de mãe para filha, a comunicação estabelecida entre elas e que em certos momentos não resulta na educação desejada. No diálogo de Electra com sua irmã este ponto está bem euforizado “Todos os teus conselhos aprendeste dela; és incapaz de proferir palavras próprias” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 328-332).

Verificamos a astúcia de Electra através de um momento oportuno onde sua irmã deveria estar submissa a sua mãe Clitemnestra e levar as oferendas determinadas pela mãe ao jazigo de Agamemnon. Electra deve ser vigiada, acompanhada, quando ocorre um descuido ela aproveita o momento oportuno e age. Electra lançando mão de sua *métis* convence sua irmã a não levar tais oferendas:

Não deixes nada do que tens tocar no túmulo! Nem os preceitos dos mortais, nem os divinos permitem a consagração das oferendas mandadas pela mais perversa das esposas; será mais natural deixar que o vento as leve ou escondê-las todas no âmago da terra, onde jamais possam ir perturbar meu pai; e quando tua mãe morrer, vá encontrá-las intactas e guardadas para ela mesma! (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 422-430).

Deixa-as de lado, irmã: põe sobre a sepultura alguns de teus cabelos; por mim – é tudo quanto posso dar, coitada! – dedica-lhe estes meus cabelos maltratados e este modesto cinto gasto pelo uso (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 446-447).

Neste contexto, a protagonista da tragédia aproveita as tarefas que eram atribuídas (tecer, bordar, cuidar dos mortos e outros) às mulheres para, através delas, burlar a idealização. As atividades que possuíam uma finalidade específica ganhavam uma outra dimensão. Electra não rejeita diretamente essas atividades, mas atribuí a elas um novo sentido além do esperado. Os itens euforizados pelo poeta para que sejam colocados no túmulo de Agamemnon apresentam referências relacionadas à questão das roupas e dos adereços denotando a posição social e o *status* das personagens. Comunicando que, neste momento, Electra não dispõe de indumentárias que pertençam a um grupo social abastado.

Crisótemis acaba realizando o pedido de sua irmã: “Farei, pois o que é justo não é objeto de briga, mas deve ser realizado com pressa. Enquanto tentar executar estas coisas, guardai-me o segredo, amigas, pois se minha mãe for informada, penso que um dia pagarei caro esta tentativa” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 463-467).

O dramaturgo evidencia que as mulheres que ameaçam devem ser vigiadas. Por intermédio de um diálogo entre Clitemnestra e sua irmã aborda esta questão: “Vejo-te espaiar de novo, como queres, aproveitando a ausência do zeloso Egisto, pois ele não te deixa, quando está presente, transpor as portas para injuriar amigos” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 500-503). A ausência da presença masculina é levantada como um dos momentos em que as mulheres, com o auxílio de sua inteligência, agem.

Sófocles sinaliza aos receptores que a atividade de apresentar oferendas aos mortos poderia ser usada para outros fins. Mais uma vez o tragediógrafo lança mão de um diálogo entre a protagonista da tragédia e sua irmã: “Eu não os dei nem tu e como poderias, se não permites, que te afastes sem escolta nem mesmo para reverenciar os deuses?” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 910-912).

Uma das referências às oblações divinas pode ser verificada nos versos que seguem nas ofertas humildes a Apolo nas falas de Electra: “Ah! Quantas vezes vim depor em teu altar piedosas oferendas, quase sempre humildes, pois outras não podiam minhas mãos devotas!” (SÓFOCLES. *Electra*. vv. 1378-1380). Tais dádivas que envolvem a tragédia estudada também estão presentes, assim defendemos, nas imagens áticas.

Os pintores registraram este momento da tragédia; após ser partilhada com os atenienses, ser aplaudida, criticada, entre outros, ela passa a fazer parte do imaginário coletivo. Passaremos, neste momento, para análise da *hydría*²⁹.

O vaso é valorizado com uma pintura rica em detalhes. No pescoço da *hydría* verificamos vários desenhos e linhas, especialmente de folhas que se aproximam à representação de uma coroa. Ela simbolizaria, neste caso, o êxito de Electra ao agir de acordo com seus interesses, ou seja, como *aracne* estava conseguindo confeccionar sua teia para que

²⁹ Em seu contexto social de uso era um recipiente de água para a fonte.

mais adiante pudesse caçar e capturar seus inimigos. Ela está no centro da ação, se expõe com mais intensidade que a *mélissa* representada, neste caso, por sua irmã.

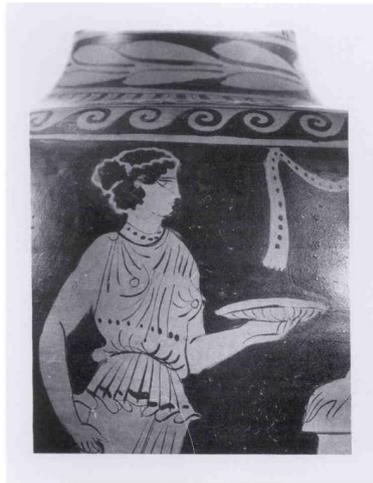
Figura 4. Mulheres e homem



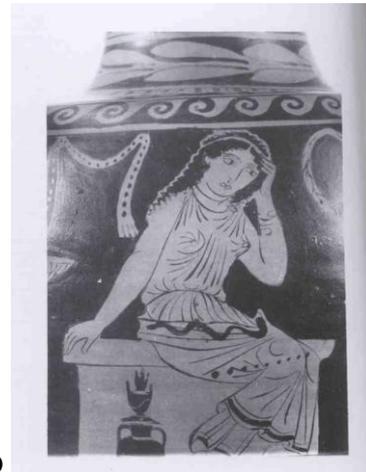
4A



4B



4C



4D



4E



4F

Localização: Moscow, Pushkin State Museum of fine arts. Inv. II 1b612. Temática: Mulheres e homem. Proveniência: Sicília. Forma: *Hydría*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Sydney Data: 360-340. Indicação Bibliográfica: C. V. A. Rússia_ Pushkin State Museum of fine arts _ Moscow. South Italian Vases _ Lucania Campania. Fascicule III. By Olga Tugusheva.

Nesta *hydría* (Figura 4)³⁰ temos representado, no centro, a cena de uma tragédia, segundo a descrição contida no C.V.A.. A. D. Trendall supõe que a cena da *hydría* de Moscou provavelmente é de inspiração trágica (TRENDALL, LCS, 128) e N. M. Loseva trata a composição como uma reunião de Orestes e Electra à tumba do Agamemnon (LOSEVA, 1988, p. 176). Esta foi composta por três personagens, duas mulheres e um homem (4A). As mulheres vestem *chitón* e *péplos* decorado com linhas retas e com linhas pontilhadas (4C e 4D). O cabelo da primeira personagem da esquerda para direita está preso, já o da segunda personagem é longo e está solto com uma faixa no alto da cabeça.

No centro, o pintor destacou o altar onde vemos uma personagem feminina sentada (4D). O lugar em destaque está ocupado por uma presença feminina, sua manutenção era uma tarefa das mulheres. Por mais que tenhamos uma sociedade masculinizada, pautada na patrilinearidade, é a mulher que congrega os conhecimentos e desenvolve as ações no campo religioso. Acreditamos que a outra mulher representada seja sua irmã, que se aproxima traz as oferendas. A personagem masculina presente não traz oblações, pois neste espaço o matriarcado se sobrepõe.

O jogo de olhares da personagem sentada está em três quartos. Sua cabeça está inclinada e o gesto efetuado com o braço esquerdo denota preocupação. Esta personagem usa *chitón* com *péplos* com linhas retas estreitas e largas e linha pontilhada; está descalça. Ela usa uma pulseira no braço esquerdo. Do lado direito desta se aproxima uma mulher, segurando um *oinochoe* e um *phiale*³¹. Seu cabelo está amarrado. Esta mulher usa *chitón* com corpete, com linha pontilhada embaixo dos seios, também há linha tracejada na túnica e na bainha do *chitón*. Ela usa um colar com detalhes em forma de círculo. Esta personagem, assim defendemos, seria Crisótemis que após ter sido convencida por Electra estava ajudando sua irmã na execução de seu plano.

³⁰ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 4.

³¹ Cântaro, taça (*kýlix*), *skýphose phiale* eram vasos de beber.

O homem está em pé. Ele possui um tecido jogado no ombro direito que passa pelas costas e cai no braço esquerdo (4A e 4B). Com a mão esquerda ele segura um bastão. O tecido está ornado com linha reta. Entre as duas mulheres, temos no fundo, um tecido pendurado que está decorado com linhas pontilhadas e entre a mulher que está sentada no altar e o homem temos uma coroa também pendurada.

Esta coroa simboliza a união entre os irmãos, o êxito por estarem juntos após um longo período distanciados. A trama estava sendo silenciosamente elaborada e executada. Para a conclusão desta se faria necessário a presença de Orestes. Electra conta com seu irmão, com sua atuação. A peça foi apresentada em uma sociedade que valorizava os atenienses, o pintor ao executar e elaborar a pintura no vaso articula elementos de sua imaginação, mas não descarta as experiências que permeiam o imaginário coletivo. Tanto que na face interna do pé temos reservado um esboço de genitália.

Orestes permanece oculto na trama até o momento em que se encaminha para os atos finais. Quando observamos a pintura no vaso identificamos primeiro o que está exposto para ser visto. Só percebemos o esboço da genitália em um segundo instante. Assim como Orestes que aparece nos atos finais a genitália masculina também está reservada à observação conclusiva. Quando ele atua nesta teia a presa já esta envolvida por Electra, ele participa praticamente do festim. Ela passou anos trabalhando sua teia de vingança. Tecendo e tramando inserida neste tecido social masculinizado. Dessa forma temos esta tragédia registrada também em um dos diversos vasos de fabricação ateniense.

Os vasos gregos tinham um contexto social de uso. Por mais que Aristófanes tente provocar o riso levando o público a pensar que as mulheres gregas só poderiam contar no decorrer da Guerra do Peloponeso com as mulheres das imagens contidas nos vasos, em nossos estudos elas se constituem em ferramentas de análise fundamentais “Saltai, mulheres,

daí dos vasos, para que de nossa parte de algum modo ajudemos as amigas” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*. v. 539).

As análises realizadas nas pinturas contidas nos vasos áticos nos possibilitaram elaborar o quadro que segue, onde podemos vislumbrar algumas decorações que estavam presentes nas indumentárias dos personagens; predominando os seguintes tipos de decoração: círculos, linhas retas e linhas pontilhadas. Vale ressaltar que a conjugação desses tipos de decoração se faz presente nas figuras de números 1. Tecelagem e 4. Mulheres e homens.

Quadro II – Decorações I

Identificação	Decoração	Figura que contém a decoração			
		F1	F2	F3	F4
Círculo	●	x	-	-	x
Circunferência	○	-	-	-	-
Arco de circunferência	∪	-	-	-	-
Linhas quebradas	∩∩∩∩	x	-	-	-
Linhas retas	—	x	-	-	x
Segmentos de reta	-----	x	-	-	-
Linhas pontilhadas	●●●●●	x	-	-	x
Linhas onduladas	∩	-	-	-	-
Linhas concorrentes	+ ×	x	-	-	-
Linhas concorrentes e círculos	⊗	x	-	-	-
Motivos florais, monstros e animais		-	-	x	-

No decorrer deste capítulo defendemos que a indumentária era um dos elementos que estava inserido no contexto sociocultural ateniense. Esse conjunto de peças do vestuário era elaborado pelas mulheres que através do uso de sua inteligência fina teciam além da trama propriamente dita demonstrando que o ato de tecer ultrapassa o atar e o desatar de fios.

No próximo capítulo lançaremos mão da documentação textual para analisar o vestuário das atenienses como uma das formas de comunicação associada às relações de Gênero. Verificaremos a frequência das escolhas de vestuário relacionada ao comportamento das mulheres e ao objetivo de comunicar.

Capítulo II

Indumentária ateniense: construção de identidade e de formas de vida

Propomos analisar, nas etapas que seguem deste capítulo, as comédias de Aristófanes voltando nosso olhar para a composição das personagens, pois entendemos que no final dos anos 60 do século XX pesquisadores consagram parte significativa de suas produções a abordagens que euforizam, sob diversos aspectos, as modalidades físicas da relação do ator com o meio social e cultural que o cerca. O corpo atrai cada vez mais a atenção do domínio social. Nossos estudos permearão, nestas comédias, as interpretações sociais e culturais das diferenças entre os sexos. Os corpos das personagens de Aristófanes estavam inseridos no espelho social ateniense.

Compreendemos que a documentação textual que analisamos, especialmente as comédias de Aristófanes *Lisístrata*, *As mulheres que celebram as Tesmofórias* e *As Mulheres no Parlamento*, valorizam as temáticas: guerra, crítica à atuação dos políticos, satirização de Eurípidés, entre outras, mas diluem a posição de subordinação feminina que se faz presente em várias produções que chegaram até nós. Além de desvelar e alçar a indumentária ateniense como uma das vias de comunicação.

O cotidiano feminino ateniense que emerge de tais registros nos indica que a língua comum, dominada pelos homens em Atenas euforiza momentos de obediência, mas também nos conduz a caminhos que se distanciam dessa sujeição. Ao analisarmos as indumentárias das atenienses como um dos processos de comunicação, almejamos obter informações, sobre a vivência dos grupos femininos, que conduzam a dados pertinentes associados ao modelo *aracne*.

Aristófanes, por intermédio da constituição do corpo das personagens, enfatiza uma linguagem na qual são expressas as relações sociais, os protestos e os desejos. O comediógrafo lança mão dos corpos das personagens e molda símbolos de protestos contra valores que na visão do estudioso se faziam necessário mudar. Nos subcapítulos que seguem vislumbraremos que a corporeidade e sua extensão, a segunda pele, ou seja, as vestes, são moldadas pela interação social.

Pois bem, entendemos que não havia, em Atenas, um leque amplo de modelos de vestes. Os modelos eram limitados, observamos uma tendência maior para a singularidade, mas apesar de verificarmos esta coletividade nas roupas, a presença do individualismo, da diferenciação também se fez presente por intermédio dos detalhes nas roupas e nos adereços. As mulheres mais abastadas, assim concebemos, buscavam tais diferenciações através do uso das joias, dos adereços e de roupas com detalhes. Dessa forma, entendemos que os códigos e atitudes vestimentares revelam práticas e resultam em discursos que devem ser contextualizados para melhor analisar.

2.1. *Lisístrata*: A roupagem e a sedução no espelho social ateniense.

Nosso comportamento social está associado à normas que devemos obedecer se almejarmos agir de forma “correta”. Em Atenas, as mulheres deveriam seguir regras que estavam inseridas na sociedade. Aristófanes propõe nesta produção que foi apresentada em 411, em Atenas, uma reflexão, assim defendemos, do uso da inteligência feminina com o intuito de conseguir a paz. *Lisístrata* trama a reconciliação entre atenienses e espartanos e para tal reúne suas concidadãs. A relação da comédia grega com a vida política é contínua.

E é justamente desta aproximação que o poeta usufrui para compor *Lisístrata*. Ele parte da união do grupo feminino. Exalta esta relação e através desta trata de um

enfrentamento bélico que estava trazendo consequências graves ao povo grego. Vencebela, vizinha de Lisístrata, trata-a como amiga “Mas, querida amiga, elas chegarão” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*. v. 15).

Os caminhos tecidos pelas mulheres para alcançar suas presas e atingir seus objetivos perpassam pela indumentária. A aranha compõe a sua teia cruzando os fios e as atenienses trilhando caminhos próximos, detendo o domínio dos fios, lançando mão da urdidura e da trama preenchem sua vivência. A sedução, a vaidade aliadas a vestes adequadas são utilizadas a todo momento na movimentação das personagens deste enredo.

Por duas vias as atenienses arquitetaram suas movimentações: as esposas mais idosas ocupariam a Acrópole da cidade e tomariam conta do tesouro; já as esposas mais jovens deveriam lançar mão da sedução e atrair seus maridos, as presas e depois repudiá-los. A culminância do plano se daria com uma greve de sexo que conduziria seus maridos a encerrar a Guerra do Peloponeso.

A indumentária e seus acessórios estão inseridos em uma proposta que se distancia do uso do corpo e das vestes como forma de controle. A proposta é justamente lançar mão destes itens para que as mulheres tenham espaço para aliar a roupagem, a sedução, entre outros artifícios para conseguir que os homens cessassem a Guerra do Peloponeso.

O diálogo entre as vizinhas Lisístrata e Vencebela nos sinaliza que até a própria amiga está incrédula com a proposta da personagem que arquitetou o plano. Aristófanes, para salientar o caos provado pelos confrontos, ressalta o espanto das personagens quando Lisístrata partilha o plano. Vencebela pergunta sobre o assunto da reunião e Lisístrata menciona que é algo que trará a salvação aos gregos “Tão delicado que de toda a Grécia nas mulheres está a salvação” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 29-30).

Aristófanes almejando conduzir o público ao riso utiliza-se dos questionamentos da personagem Vencebela: “Nas mulheres? Então em pouco se apoia?” (ARISTÓFANES,

Lisístrata, v. 31). O comediógrafo segue com outro diálogo entre as duas personagens reafirmando o riso por intermédio das afirmações de Lisístrata - “Pensa que em nós estão os negócios da pólis. Ou não mais haverá peloponésios...” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 32-33) - e Vencebela acaba respondendo que “Melhor não mais haver mesmo, por Zeus” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 35).

Além da amizade permeada pela cumplicidade, Lisístrata e as companheiras agindo como mulheres *aracne* preparam uma armadilha almejando capturar suas presas e findar com a guerra utilizando sua indumentária. Dessa forma as vestes comunicariam, segundo Aristófanes, sedução, desejo, um meio para obtenção da paz. Ou seja teria uma outra finalidade que culminaria com o fim da guerra.

O poeta traz contribuições importantes neste momento da trama ao registrar as roupas e os acessórios que as mulheres poderiam usar para seduzir através do questionamento da personagem Vencebela “E o que de sensato as mulheres fariam ou de esplêndido, nós que enfeitadas nos sentamos com túnicas amarelas e embelezadas com longas vestes cimétricas e sapatos elegantes” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 41-45)? Entendemos que estes itens estavam inseridos no espelho social ateniense e faziam parte da composição no cotidiano, pois a fala de Vencebela indica o uso destes no dia a dia. Não revela o uso somente em uma ocasião especial.

Como nos mostram as palavras de Lisístrata ao mencionar as vestes, “São essas coisas mesmas que espero que nos salvem, as túnicas amarelas, os perfumes, os finos sapatos, as pinturas e as túnicas transparentes” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 46-48). Elas audaciosamente aproveitariam elementos comuns e dariam uma nova roupagem aliando a estes a sedução. A preocupação com a aparência feminina evidencia-se nos registros do comediógrafo.

Em um momento de confrontos longos é provável que as mulheres afastadas de seus maridos e tendo que cuidar de mais tarefas ao seu redor não teriam tempo de confeccionar acessórios especiais. Aristófanes sinaliza isto na obra, não haveria tempo de preparar para a execução do plano. Assim concebemos que o poeta vai usar recursos que estavam disponíveis na sociedade para compor as personagens.

Para ratificar a proposta do uso da roupa como uma das formas da linguagem não-verbal e associá-la ao plano o comediógrafo constrói frases estabelecendo ligações entre ambos. Ele usa como recurso um diálogo entre Lisístrata e Vencebela para por em prática esta efetuação.

Lisístrata propõe o fim da guerra afirmando “De forma que agora nenhum homem levante a lança um contra o outro...” e Vencebela sinaliza o que vai fazer para que esta fala de Lisístrata realmente se torne uma realidade “Então, pelas duas deusas, tingirei uma túnica amarela.” Lisístrata novamente retoma à temática guerra solicitando paz “Nem tome o escudo...” e Vencebela logo indica qual será a sua ação “Vestirei vestes cimétricas.” Lisístrata menciona mais um artefato masculino de guerra que deveria ser deixado “Nem o punhal” e Vencebela conclui anunciando o que vai portar, ou seja, que arma feminina vai usar “Comprarei elegantes sapatos” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 49-54).

Outro ponto relevante que denota a preocupação das mulheres com a aparência, a sua composição, é o fato da personagem Buquerina chegar atrasada pois teve dificuldades para encontrar um pequeno cinto “É que com dificuldade achei meu pequeno cinto no escuro” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 73). Um item que iria fazer a diferença a tal ponto de motivar um atraso. Concebemos que seria uma maneira de exaltar a vaidade feminina, mesmo em momentos expressivos como este.

Assim como as vestes e os acessórios, o corpo está compreendido na trama social e cultural. O corpo de Lampito está modelado conforme os hábitos culturais dos espartanos. Ela

faz exercícios, se expõe mais ao sol que as atenienses “Como tens bela cor, como é vigoroso o teu corpo” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 80). Lampito explica a razão da boa forma e sua cor “Exercito-me no ginásio e pulo batendo o pé no bumbum” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 82)³².

Ao expor o plano em assembleia para as participantes, Lisístrata detalha como as esposas deveriam agir para alcançar seus propósitos. O que nos interessa é justamente através da documentação saber: Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou a falta? A mentora do plano afirma que:

Perfeitamente, pelas duas deusas, pois se ficassemos em casa, maquiadas e se com as curtas túnicas de Amorgos nuas avançássemos, depiladas em forma de delta, os maridos ficariam com tesão e, ao desejarem nos abraçar, nós não aproximarmos, mas nos afastarmos, sei bem que alianças fariam rapidamente (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 149-154).

Agindo como *aracnes* as personagens armariam suas teias com o próprio corpo e as vestes objetivando capturar suas presas, seduziriam e as repudiariam. Na trama, para que este viés se concretize, as mulheres mais velhas tomam a Acrópole. O comediógrafo considera que as mulheres manipulavam os espaços onde estavam acostumadas a ocupar com seus rituais para outros fins. Na tecedura de seus planos estava incluso a utilização da *métis* em momentos oportunos. “Pois ocuparemos a Acrópole hoje. É que às mulheres mais velhas foi ordenado fazerem assim, enquanto combinamos estas coisas, fingindo sacrificar, tomarem a Acrópole” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 176-179).

Podemos considerar que esta prática de não rejeitar certas atribuições e articular as ações na execução das tarefas para outros fins, como por exemplo, para tecer novas possibilidades também foi apontado pelo tragediógrafo Sófocles. Electra, como foi sinalizado no capítulo anterior, aproveita as tarefas das atenienses com os mortos para agir. Aristófanes,

³² O poeta também defende na obra *As mulheres no Parlamento* que elas deveriam tomar sol para compor as personagens homens.

através de *Lisístrata*, faz uma reflexão com os atenienses que participam da mágica do teatro naquele instante da apresentação sobre os momentos que as mulheres agem.

Enquanto umas tomam a Acrópole, outras ficam em casa preparando as teias e esperando as presas “Em casa e casta passarei os dias – com uma túnica amarela e embelezada – para que o esposo mais se queime de desejos por mim” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 217-222). No decorrer do diálogo entre Lisístrata e o Coro, a personagem compara a administração da casa com a dos bens públicos. Da mesma forma que organizam a casa também administrariam a *pólis*.

Aristófanes euforiza que as mulheres atenienses ficavam em silêncio, mas também indica que elas constantemente mostravam que não concordavam com tal postura. Aponta que as esposas tentam participar, saber das deliberações nas assembleias e que ao calar diante da ausência de respostas aos seus questionamentos, não significa que concordassem com seus esposos: “Mas eu jamais me calava” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*. v. 515).

O cidadão ateniense almejava que sua esposa falasse o menos possível, especialmente quando se tratava de questões políticas, quanto menos questionasse melhor. Ela deveria segundo o modelo *aracne* tecer a trama propriamente, mas Aristófanes alerta que as mulheres estavam tecendo a trama de outras formas “E ele tendo me olhado com raiva logo dizia que se eu não tecesse a trama lamentaria a cabeça muito tempo;” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*. vv. 517-518).

Aristófanes lança mão da personagem do Conselheiro para travar um embate entre a personagem homônima à peça e o conciliador, e no decorrer deste, além da comunicação verbal, temos também a presença do acessório, neste caso seu véu. Nos versos que seguem fica evidente o embate com a presença do véu. Lisístrata solicita que o Conselheiro se cale. Ele indignado continua o diálogo “Eu silenciar diante de ti, ó maldita, que portas este véu sobre a cabeça? Que eu não viva então” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 530). Na trama social

ateniense o véu era um signo feminino, Lisístrata propõe uma inversão de valores e de gênero ao Conselheiro “Mas se isso te impede, de mim este véu tomando, tem-no, coloca-o sobre a cabeça e em seguida cala-te” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 532-534).

Aristófanes associa o véu, o cestinho e a tecedura às mulheres. Os acessórios estavam vinculados ao modelo que se esperava de uma mulher: silêncio e submissão, a questão de gênero e poder se faziam presentes – Estes artigos femininos estariam em evidência, pois o véu selaria, comunicaria alteração especialmente nas questões gênero, já que ganhariam novas possibilidades. O Conselheiro não usa acessórios femininos, logo quem deve se calar é ela. Ato ousado de Lisístrata: véu e cesto = moeda de troca de papéis.

O tear, o cestinho e o véu foram ícones presentes nas imagens dos vasos e na documentação escrita, como por exemplo, em *Medeia* de Eurípides, que faz uso do véu e de seus venenos para calar sua rival. A tecelagem era uma atividade bastante característica do universo feminino. Esta atividade não está presente só na imagética, mas na documentação textual, como por exemplo, na comédia *Lisístrata*, quando a personagem que intitula a comédia afirma que da mesma forma que tratam da lã, ou seja, com eficiência, elas cuidariam de todas as outras esferas da *pólis*.

*Primeiro seria preciso, como com a lã bruta, em um banho lavar a gordura da cidade, sobre um leito expulsar sob golpes de varas os pelos ruins e abandonar os duros, e estes que se amontoam e formam tufos sobre os cargos cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças; em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso amigo e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas desta terra são colônias, distinguir que elas são para nós como os novelos caídos ao chão cada um por si; em seguida o fio de todos estes novelos tendo tomado, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo (ARISTÓFANES. *Lisístrata*. vv. 574-586).*

Aristófanes retoma diversas vezes à situação de guerra vivida pelos atenienses. Dessa forma, a *métis* de Lisístrata e de suas companheiras estaria voltada para o movimento das ações em curso, ou seja, a Guerra do Peloponeso³³. Para propor um caminho que conduzisse

³³ De acordo com Claude Mossé, “A Guerra do Peloponeso, que durou mais de um quarto de século (de 431 a 404) opôs em luta encarniçada Atenas e Esparta, e seus respectivos aliados” (MOSSÉ, 2004, p. 224).

ao término da desordem o comediógrafo lança mão da tecelagem. Como o objetivo do cômico é levar ao riso, a desordem combatida com lãs, fios e fusos não é exitosa, vejamos: “Das lãs, dos fios e dos fusos negócios terríveis presumis cessar? Que tolas!” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*. v. 570).

Dos versos 574 a 586, Lisístrata nos fornece informações sobre o trato com a lã até a obtenção de um novelo para a confecção da manta. Mais uma vez objetivando conduzir ao riso, Aristófanes afirma através do Conselheiro que é terrível as mulheres tratem de assuntos que não dizem respeito a elas com varas e novelos, observemos: “Não é terrível que estas tratem tais assuntos com varas e novelos, elas que não tomam a mínima parte na guerra” (ARISTOFANES. *Lisístrata*. v. 586).

Apesar da singeleza, a personagem Lisístrata salienta que as mulheres unidas conseguem o que almejam. Acreditamos que este seja um momento em que Aristófanes alerta aos que assistem a peça o perigo, a força, a astúcia das atenienses quando estão juntas, unidas. O poeta ressalta: “Mas resisti, ó amigas, e continuai a sofrer ainda um pouco mais; porque há um oráculo que nos dá a vitória, se não nos separarmos” (ARISTOFANES. *Lisístrata*. vv. 765-768). Este apelo das esposas e mães no decorrer dos escritos do poeta é verificado através das seguintes palavras: “(...) pois as mulheres nem permitem que toquemos o mirto, antes que todos, em comum acordo, tenhamos feito as pazes para a Grécia” (ARISTOFANES. *Lisístrata*. vv. 1004-1006).

Esta paz é tratada por Lisístrata que atua como mediadora. Ela compara o povo coberto por um casaco servil ao momento de dominação e no instante em que o povo é liberto, ela menciona que o mesmo está envolvido em fino manto: “(...) eles vos libertaram e em vez de casaco servil, tornaram a envolver o vosso povo em fino manto?” (ARISTOFANES. *Lisístrata*. vv. 1154-1155). O poeta, através das personagens, procura

manter a ordem, a normalidade; propondo que após os entendimentos cada um levaria sua esposa para casa. Sabemos que o apelo de Aristófanes não foi ouvido.

Por intermédio do quadro abaixo podemos ter uma visão geral da indumentária utilizada na peça e suas variadas funções relacionadas à comunicação.

Quadro III – Análise de Documentação Textual

Lisístrata

<i>Lisístrata</i>	Escolha da indumentária	Comportamento associado à decisão anterior Proposta de comunicar
v. 44	túnicas amarelas	Ficar enfeitada e embelezada.
v. 45	longas vestes cimétricas	Ficar enfeitada e embelezada.
v. 45	sapatos elegantes	Ficar enfeitada e embelezada.
v. 47	túnicas amarelas	Salvação da <i>pólis</i> .
v. 47	finos perfumes	Salvação da <i>pólis</i> .
v. 47	finos sapatos	Salvação da <i>pólis</i> .
v. 48	pinturas	Salvação da <i>pólis</i> .
v. 48	túnicas transparentes	Salvação da <i>pólis</i> .
v. 51	túnica amarela	Ficar enfeitada e embelezada.
v. 52	vestes cimétricas	Ficar enfeitada e embelezada.
v. 53	elegantes sapatos	Ficar enfeitada e embelezada.
v. 72	pequeno cinto	A dificuldade para encontrar o cinto resultou no atraso para a reunião.
v. 113	vestido	Empenhar, ficar sem a indumentária para o confronto acabar.
v. 149	maquiagem	Sedução
v. 150	curtas túnicas de Amorgos	Sedução
v. 151	nudez, depilação	Sedução
v. 220	túnica amarela	Sedução
v. 230	sandálias pérsicas	Não levantar as sandálias para o teto, seduzir mas não se entregar.
v. 530	véu	O uso do véu está associado às mulheres e ao silêncio.
v. 532	véu	Homem utilizar véu e acatar as decisões das mulheres. Silêncio forçado.

v. 644	colar de figos secos túnica amarela	Participação nas <i>Panatheneias</i> como conéfora. Participação na festa da patrona.
v. 663	túnica masculina	Retirar a túnica, pois homem não deve andar empacotado. Veste do homem é a pele.
v. 931	cinta	Desatar cinta. Despir-se para praticar sexo.
v. 1020	túnica	Deixar de parecer ridículo.
v. 1155	casaco servil	Povo envolvido em um casaco servil seria o povo dominado.
v. 1156	fino manto	Povo envolvido em um fino manto seria o povo liberto.
v. 1188	mantos de lã	Universo feminino.
v. 1189	túnicas finas	Universo feminino.
v. 1190	joias de ouro	Universo feminino e <i>status</i> .

Em suma, as reflexões que vieram à tona após a apresentação da peça não foram suficientes para se transformarem em ações que realmente levassem ao fim do confronto, mas Aristófanes, ao abordar tal temática, deixa-nos exemplos da indumentária inserida no contexto social grego e suas múltiplas utilidades. Na sequência, efetuaremos uma análise aplicada ao corpo e as vestes e a ocasião.

2.2. A existência social de um universo feminino particular: *As mulheres que celebram as Tesmofórias*

A obra *As mulheres que celebram as Tesmofórias* foi apresentada no ano de 411, em Atenas, no festival das Grandes Dionísias. Aristófanes efetua uma abordagem que envolve a crítica literária e a produção trágica e o tragediógrafo Eurípides. O poeta cômico oferece ao público, utilizando o estilo burlesco, uma forma de distração, assim concebemos, diante da Guerra do Peloponeso, da instabilidade social e da degradação da vida da *pólis*, além de criticar o governo.

Aristófanes lança mão deste festival cívico que estava inserido em um conjunto de deveres que as esposas possuíam com a *pólis* e volta sobre este um olhar cômico. Na sociedade ateniense, as esposas *bem-nascidas* tomavam parte de alguns dos rituais que

estavam inseridos na dinâmica da *pólis*. Defendemos que a presença efetiva nestes era uma forma desta sociedade afirmar a ordem social. A atuação das esposas dos cidadãos abastados em grupos nos festivais cívicos, como nas *Tesmofórias*, é de grande relevância na pesquisa.

Este festival contava com esposas de todas as partes da *pólis* e no decorrer da reunião coletiva deste ritual existia a oportunidade de diálogo, onde elas poderiam compartilhar seu cotidiano. As *Tesmofórias* consistiam em três dias próprios e de mais dois festivais relacionados. O festival era realizado com algumas variações locais em toda Grécia, em nível das *póleis* e em nível local, mas era todo restrito às mulheres. Em Atenas as mulheres assumiam a *pólis*, mantinham seus próprios sacrifícios e realizavam uma série de estonteantes rituais (FOXHALL, 1995, p. 103).

Podemos verificar na obra de Aristófanes que as mulheres ocupavam uma posição de destaque neste período. “Mas como? Agora que nem os tribunais estão a julgar, nem há reunião do Conselho, porque estamos no meio das *Tesmofórias*” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 79-80). Este momento que as mulheres ocupavam no calendário ateniense com os rituais era necessário para *pólis*, pois era responsável pela renovação da vida agrícola.

Esses cultos eram controlados pelas mulheres, pelo poder matrilinear e era o período em que esta sociedade masculinizada cedia ao poder das mulheres, onde os assuntos políticos ficavam em um segundo plano. Podemos vislumbrar nas *Tesmofórias* que: “No primeiro dia, as mulheres retiravam os restos úmidos dos porcos das cavidades em que estavam sepultados, cobrindo suas carapaças com sementes. (...). No dia seguinte, jejuavam, para celebrar a morte de Perséfone; (...). A terceira jornada destinava-se a recuperação da massa fétida depositada na terra, para que fosse plantada como uma substância sagrada” (SENNETT, 1997, p. 63).

O poder feminino era euforizado através do uso do silêncio, pois o que era tratado no festival não era externado aos não participantes. Aristófanes reforça tal ideia ao afirmar que:

“No entanto, temos de trocar impressões umas com as outras. Estamos sós, nem uma palavra sai daqui” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 473-474). Entendemos que a ausência masculina neste festival relacionado com a fertilidade, o distanciamento das fases que o compreendiam tenham contribuído para que o poeta abordasse a temática em meio a guerra visto que ele está relacionado também a nova vida, ao ressurgimento da vida agrícola, prosperidade, fartura, etc. Algo que na época não estava sendo vivenciado com tanta intensidade em Atenas.

O comediógrafo parte de um acontecimento que estava inserido no cotidiano ateniense, vai diluindo a temática e conduzindo a abordagens que possibilitem efetuar uma crítica à situação vivenciada no período, ou seja, à repressão que os atenienses sofriam no período da crise em 411. Faz emergir uma reflexão que envolve o passado de Atenas, a situação do momento e a possibilidade de novas esperanças quanto ao futuro da *pólis*.

Comprendemos que o gênero cômico contenha maiores informações sobre a vida cotidiana da sociedade por nós estudada. Segundo Jean-Mar Defays, o cômico objetiva fazer rir. Assim, rir é prazer, é transgressão, é subversão. Rir não é um fim em si, mas um meio de comunicação (DEFAYS, 1996, p. 6). Claude Mossé aponta que Aristófanes testemunhou o período que segue ao falecimento de Péricles e é dominado pela Guerra do Peloponeso (MOSSÉ, 2008, p. 128).

Na produção literária que tem como temática central Eurípides e suas tragédias, Aristófanes explora personagens femininas criadas pelo escritor. O comediógrafo lança mão do universo das mulheres, especialmente da indumentária feminina, para compor as personagens que tentarão defender Eurípides ou que farão oposições a ele no interior da peça. As indumentárias que irão construir as personagens estão intimamente ligadas à ocasião.

Em um primeiro momento Eurípides tenta convencer Ágaton, poeta trágico, a ir às *Tesmofórias*. Eurípides sinaliza que ele tem que ir caracterizado de mulher (ARISTÓFANES.

As mulheres que celebram as Tesmofórias. v. 93), pois deveria participar das discussões no interior do festival e defender o tragediógrafo. Ágaton não aceita, o que fez Eurípides optar por preparar a personagem do Parente para desempenhar tal função.

Os registros da construção dessa caracterização de Aristófanes são relevantes porque apesar de ser uma produção masculina, ele trata da temática indumentária feminina no interior de sua peça e reproduz em seus escritos que a roupa transmite uma mensagem.

Dessa forma, o comediógrafo tem a preocupação de preparar o corpo do defensor de Eurípides e compô-lo com a roupagem adequada. Por mais que objetivasse alcançar o público de forma cômica, Aristófanes vai buscar roupas que estavam inseridas neste universo sociocultural dos atenienses para atingir seus fins. Ele precisa conceder espaço para as roupas femininas, pois elas servirão para a personagem do Parente participar deste festival. Um corpo caracterizado com a indumentária que seria reconhecida como pertencente ao universo feminino garantiria a entrada da personagem do Parente no local desejado.

Boa parte da obra tem como espaço de atuação das personagens o *Tesmofórion* “É o Tesmofórion isto aqui” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 881). Este verso, assim concebemos, além de ter uma concepção pejorativa também nos sinaliza para o desconhecimento do local. O poeta não conhece o ritual, pois como já mencionamos ele é exclusivamente feminino. Ele usa o recurso da assembleia. O *Tesmofórion* nos limites da cidade de Atenas é território vedado aos homens, pelas regras do culto, onde sua presença será fatalmente hostilizada por ímpia.

Inserir como temática este espaço, provocar nas pessoas que assistiam à peça a reflexão e o comentário sobre um assunto que não estava contido no universo masculino poderia ampliar as informações que os atenienses possuíam sobre o que acontecia no interior deste. Os cidadãos atenienses teriam a oportunidade de saber mais sobre o segredo deste ritual feminino de três dias que era fundamental para a renovação agrícola da *pólis* e que estava nas

mãos das mulheres. Um momento também que a *pólis* em múltiplas dimensões necessitava de uma reformulação, especialmente em âmbito político.

Para adentrar neste local temos a apresentação de uma personagem do sexo masculino disfarçada, que se introduz em um ambiente adverso para defender um ausente, objetivando conciliar as boas graças dos que a rodeiam. A comédia efetua uma intersecção entre o feminino e o masculino.

Já no início da comédia podemos verificar a valorização das indumentárias masculina e feminina por intermédio da personagem Ágaton. Este poeta bem conhecido nos círculos sociais e culturais atenienses está com a seguinte indumentária quando é abordado por Eurípides e pelo Parente: traje com requinte, exuberante de colorido, inexcelsível de elegância e rico em acessórios.

Ágaton se posiciona defendendo que deveria se compor de acordo com seus personagens. A roupa deveria ser um veículo de comunicação que anunciava a temática que seria tratada. A indumentária e as máscaras compunham a personagem que seria identificada pelo público. O comediógrafo vai se aproximar dos trajes femininos para compor as personagens, especialmente o Parente.

Entendemos que Aristófanes, no início da peça, se posiciona afirmando que vai utilizar os itens do vestuário feminino. Ele escolhe este vestuário feminino porque almeja participar das *Tesmofórias* e falar a favor de Eurípides.

A escolha da túnica cor de açafrão, da rede e do corpete indica o esforço do poeta em se aproximar dos trajes femininos, pois Ágaton está se comunicando como uma mulher³⁴. “Estou cego ou quê? Cá por mim não vejo aqui nenhum homem! É Cirene que eu vejo.” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 98).

³⁴ Cirene era uma cortesã famosa que Ágaton faz lembrar por sua postura e trajes

Este cuidado com os detalhes, com os acessórios, está latente nos registros de Aristófanes. Sabemos que, nesta sociedade, as mulheres é que prendiam o cabelo com uma redinha (μικρόδίχτυ - mikródícty) e não os homens. Este item era decodificado pelo grupo ateniense como algo que pertencia ao universo feminino. A túnica cor de açafrão era usada pelas mulheres e homens efeminados. E o corpete também fazia parte dos acessórios do universo feminino e era uma tira de pano que podia ser ornamentada com pedras preciosas que as mulheres usavam sobre os seios³⁵.

Este pequeno acessório, o corpete, indicaria também *status* social. Outro acessório mencionado no decorrer da comédia é a sombrinha, um item feminino que comunica feminilidade. “Cá pelo nosso lado, ainda vamos conservando por enquanto o tear, a travessa, os cestinhos, a sombrinha (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 822). Há uma correlação entre o escudo e a sombrinha; o primeiro, vinculado ao masculino enquanto o segundo, ao feminino.

O poder dos acessórios, joias, etc, é sinalizado por Roland Barthes ao apontar que o detalhe envolve duas temáticas constantes e complementares: a singeleza e a criatividade. Um pequeno nada que muda tudo; esses pequenos nada que farão tudo; um detalhe que vai mudar a aparência, os detalhes garantia de sua personalidade, etc (BARTHES, 1979, p. 230). Os ornamentos estavam presentes nas roupas das mulheres atenienses, sendo produzidos por elas e reproduzidos pelos pintores e escritores, não só nas próprias vestimentas como no acabamento das próprias imagens.

O comediógrafo sinaliza que um item não deveria ter proximidade com o outro, ou seja, existiria fronteiras bem demarcadas entre os itens masculinos e femininos no cotidiano e o que está sendo proposto é a inversão, vejamos: “Que aliança é essa de um espelho com uma espada?” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 140).

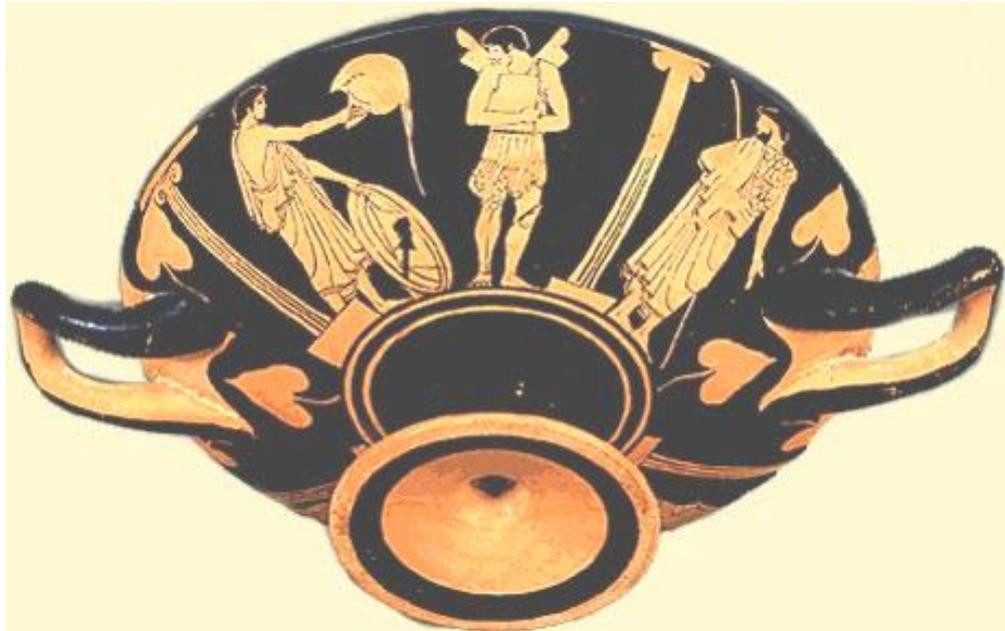
³⁵ “O que tem que ver uma lira com uma túnica cor de açafrão? E uma pele com uma redinha? E um lécito com um corpete?” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 138-139).

A coação que cada sociedade exerce sobre seus indivíduos para que estes utilizem seus corpos de formas específicas e se comuniquem com eles foi reproduzida pelos pintores. Diante desta afirmação podemos levantar a hipótese de que os vasos que continham representações de cenas de interior que exaltavam este modelo eram consumidos principalmente pela própria sociedade ateniense. Além de apontar indícios de que o modelo circulava em outros locais fora de Atenas. Os corpos nestas imagens foram representados sob essa influência, como podemos verificar nesta *kýlix*³⁶. Os corpos das representações femininas na cena estão devidamente vestidos. A fiação e a tecelagem eram tarefas essencialmente femininas, portanto apreciadas pelos atenienses.

³⁶ Em seu contexto social de uso era uma das principais taças para vinho.

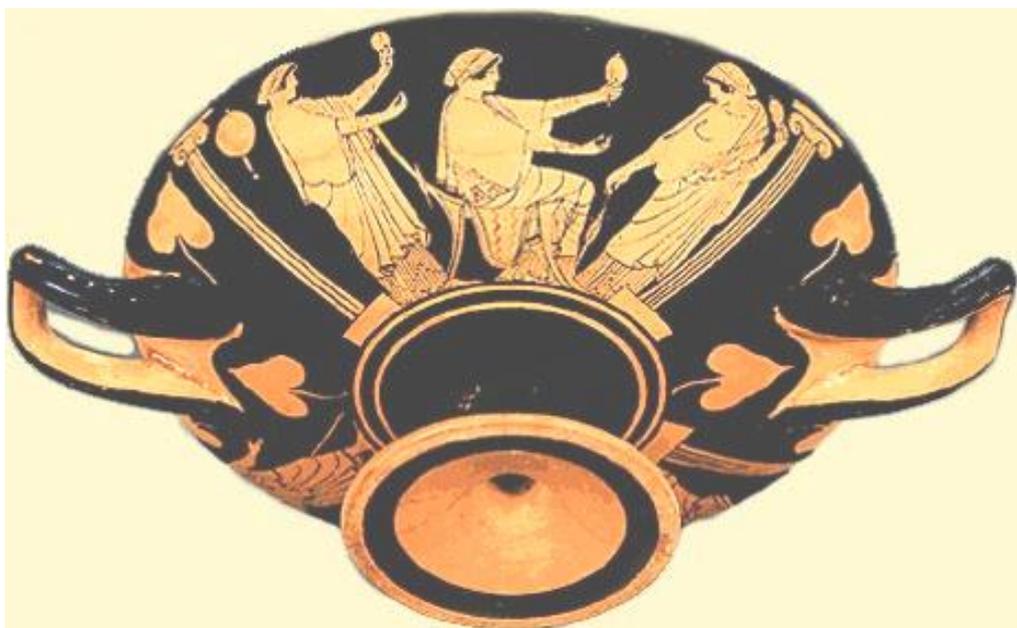
Figura 5

Face 5.1. Homens e o uso de armas

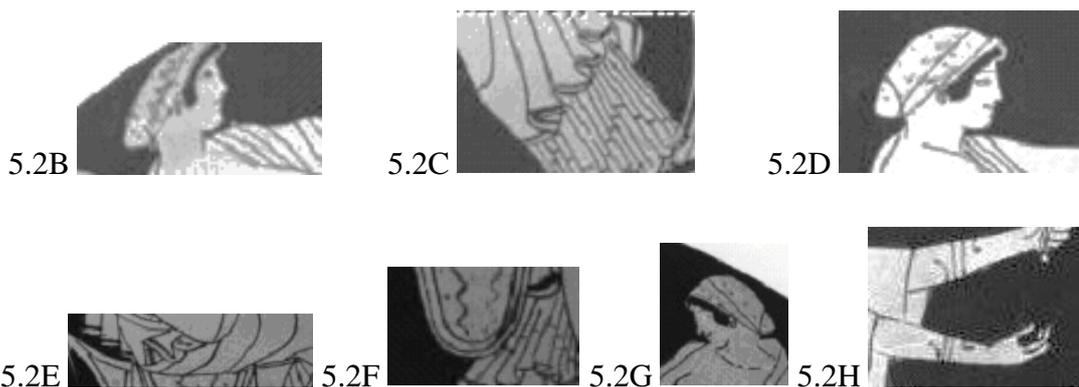


5.1A

Face 5.2. Fiação e Tecelagem



5.2A



Localização: New York (NY), Market, Christie's. Temática: Face 5.1. Homens e o uso de armas. Face 5.2. Fiação e tecelagem. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Kýlix*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Oedipus. Data: 500-450. Indicação Bibliográfica: BEAZLEY: 1963, 451.3; www.beazley.ox.ac.uk BEAZLEY Archive Pottery Search Number 205374, www.sikyon.com/Athens/classic/amphre-ego4.html. Consultado em 08/02/2015.

Inicialmente nos deteremos na análise da imagem 5.2. Nesta face, temos três personagens, que vestem *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados. As vestimentas da primeira personagem e da segunda da esquerda para direita estão decoradas com linhas retas (5.2C e 5.2E). Já a da terceira personagem é lisa. Os cabelos estão envolvidos com um pedaço de tecido, *sakkós*. Os tecidos que envolvem os cabelos são decorados com linhas quebradas e círculos (o primeiro *sakkós* da esquerda para direita, 5.2B), os outros dois estão decorados com círculos (5.2D e 5.2G). As três personagens³⁷ possuem braceletes nos braços direito e esquerdo (5.2H). O uso de braceletes podem nos remeter ao *status* social de esposa *bem-nascida*. No centro da cena temos uma mulher sentada em uma cadeira, que está forrada com um tecido decorado com linhas quebradas e linhas pontilhadas (5.2F).

Os corpos representados nesta na face 5.2 foram construídos, acreditamos, a partir de um repertório onde a afirmação do modelo *mélissa* foi priorizada. As personagens estão devidamente vestidas e adornadas com braceletes, boa parte de seu corpo está coberta e as vestimentas ou são lisas ou possuem pequenas decorações em linhas retas. A discrição contida

³⁷ Duas mulheres estão em pé. A cena é de interior, pois temos a presença de mobília (cadeira), espelho, as colunas e os próprios instrumentos para cuidar da lã. Podemos observar também que as personagens e os objetos na cena evoluem num mesmo quadro espaço-temporal. Elas denotam sincronia para realizar as tarefas. Os jogos de olhares estão em perfil, ou seja, o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação. As três personagens estão fiando e seus gestos são destacados pelo pintor, pois mostram a importância desta atividade.

no ideal feminino também estava presente nas roupas representadas pelos pintores em Atenas. Roupas lisas e com pouca decoração para as mais abastadas com prioridade aos adereços: os braceletes e os *sakkós* decorados. O espelho pendurado sinaliza, assim concebemos, a vaidade presente no mundo feminino. Os homens tentaram desvalorizar este componente feminino, mas tanto pintores como escritores registraram este elemento da vaidade feminina.

Tal como na decoração dos vasos, onde podemos verificar que os artistas gregos destacaram a vestimenta adequada para a esposa bem-nascida, Aristófanes através da personagem do Parente questiona a forma que Ágaton está aparamentado. O Parente lança mão da indumentária do sexo masculino para interrogá-lo “E tu meu rapaz, será que és mesmo homem? Então onde está o teu membro? E o teu manto? E os teus sapatos espartanos?” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 141-143). A ausência destes itens masculinos indica a proximidade de Ágaton com as mulheres.

Ágaton responde que a sua roupa corresponde a sua forma de pensar, de atuar. “É preciso que o poeta atue de acordo com as suas peças, que lhes adapte o seu tipo de vida.” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 149-151). Aristófanes relaciona a roupa ao comportamento associado ao ofício, onde se destaca que ao levar uma vida efeminada estava intimamente ligado a viver de acordo com sua atividade, compor as peças de acordo com a natureza, ou seja, a roupa comunicava, anunciava a personagem que estava sendo representada pelo poeta “Repare que o famoso Íbico e Anacreonte de Tios e Alceu que tanto condimentaram a música, usavam turbante e levavam uma vida efeminada, à iônica” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 161).

O comediógrafo reforça isto quando sinaliza que “é uma necessidade compor de acordo com sua própria natureza (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 166-167). Esta composição estava associada à produção feminina ateniense,

pois as mulheres não confeccionavam apenas as suas roupas, mas as roupas dos homens da *pólis*.

Marshall Sahlins volta sua análise da produção do sistema da indumentária para uma vertente que prioriza uma explicação cultural da produção. Para Sahlins, o que é produzido no sistema do vestuário, em primeiro lugar, são tipos de tempo e de espaço que classificam situações ou atividades, segundo os tipos de *status* aos quais todas as pessoas pertencem. Mas não são simplesmente limites, as divisões e subdivisões entre grupos etários ou classes sociais, têm entre outros o simbolismo específico das diferenças no vestuário (SAHLINS, 2003, p. 183).

Aristófanes usufrui de itens do vestuário ateniense na composição de seus atores, isto é, de peças que presentes nos corpos dos atenienses e que foram produzidas no universo feminino. As personagens elaboradas pelo poeta identificam os itens do vestuário que compõem o Parente como códigos de seu próprio grupo, aceitam que este participe do festival composto de tal forma. Também são elementos identificados pelo público que assiste a peça e interpreta os códigos contidos nos vestuários de seus pares.

A personagem do Parente garantiria seu ingresso ao *Tesmofórion* mediante o uso de itens do vestuário feminino, condição para que houvesse a identificação pelas atenienses ao ponto de deixá-lo entrar, participar, tomar a palavra e usar a oratória para convencer as participantes.

Assim ele inicia o processo de composição da personagem do Parente onde retira a indumentária masculina: “Bom, já que te pões à minha disposição tira essa roupa.” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 214). É necessário retirar a roupa masculina, deixar o corpo livre dos itens da cultura ateniense que caracterizam o masculino dentro desta sociedade para compor esta personagem com elementos do universo

feminino. Os simbolismos específicos de ambas as vestes estavam presentes ao ponto de ser necessária uma troca e não um acréscimo de vestes.

Ele deixa o personagem livre das roupas masculinas. Não é um complemento, mas uma nova composição, pois tais itens identificariam a personagem como homem. E inicia a preparação do corpo do Parente³⁸ que se torna um objeto à disposição de Eurípides que vai agir sobre este a fim de transformá-lo, diluindo sua identidade de homem em uma tentativa de aproximá-lo de uma raiz de identidade de mulher ateniense. A maleabilidade do corpo é um dos recursos utilizados pelo autor.

Aristófanes, através de Eurípides, tenta criar no corpo do Parente uma identidade provisória, mas favorável aos seus planos e que ele só saberá se vai obter aprovação após a entrada no *Tesmofórion*. Conforme o especialista David Le Breton afirma, “o homem alimenta com seu corpo uma relação bem materna de indulgência eterna (...), pois sabe que é a partir dele, em certos meios, que o juízo dos outros se estabelece” (BRETON, 2009, p. 53).

O poeta por intermédio da personagem do Parente tenta romper as fronteiras de identidade pessoal. Sua identidade própria passa por modificações que lhe darão, mesmo que provisoriamente, outra identidade. De acordo ainda com Le Breton, subtrair ou adicionar algo do homem põe esse em posição ambígua, intermediária, rompendo as fronteiras simbólicas (BRETON, 2009, p. 86).

Entendemos também que Aristófanes, critica a situação de seu povo, as decisões que foram tomadas nas Assembleias, as decisões políticas não só que conduziram à guerra, mas que mantiveram uma guerra tão prolongada e que estava vitimando os atenienses. O comediógrafo sinaliza que a identidade coletiva dos atenienses estava se diluindo, que a identidade momentânea dos atenienses estava conduzindo Atenas ao caos. Logo, resgatar a identidade coletiva dos oligarcas seria um viés para manutenção da ordem na *pólis*.

³⁸ “Faz-te a barba aqui e queima-te por baixo” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 216).

Kathryn Woodward oferece uma grande contribuição às nossas reflexões sinalizando que existe na vida moderna um leque de posições que nos estão disponíveis. Temos uma série de escolhas e de posturas que podemos ocupar ou não. Apesar de termos na modernidade este quadro amplo e diversificado que nos faz pensar sobre a questão da identidade, também podemos refletir quanto à constituição de relações de identidade na Antiguidade.

As atenienses integravam vários grupos e, como sinalizamos, esta atuação nos grupos beneficiava a formação de identidade e a fluidez da mesma. A participação nos festivais cívicos, como este que estamos tratando, contribuía intensamente neste processo de composição de nossa identidade. Da mesma forma, a presença dos cidadãos atenienses nas Assembleias era um veículo condutor desta identidade.

Compreendemos que não devemos conceber a identidade como algo concluído, mas vê-la como um processo em formação contínua (WOODWARD, 2000, p. 28). “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir do nosso **exterior**, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por **outros**” (HALL, 2007, p. 39 - *grifo do autor*). As pessoas constroem sua identidade diferentemente no local de trabalho e em outros lugares que ocupam.

Cabe, neste momento, ressaltar o lugar social das relações de parentesco, pois são estas reforçadoras de nossa identidade, isto porque, quando reencontramos os familiares reconstruímos a nós mesmos. O tornar a ver da mulher *aracne* com as familiares proporcionava a possibilidade de constituição da identidade. Woodward destaca que a redescoberta do passado é parte do processo de construção de identidade (WOODWARD, 2000, p. 12). Concebemos que Aristófanes também tenta propor aos espectadores esta volta ao passado, uma reflexão que possibilite visualizar na Assembleia, nas decisões coletivas, uma solução para o fim do conflito político que assolava a todos.

Marc Augé, ao refletir sobre identidade e alteridade, também estabelece esta ligação com o passado, com a tradição que perpassa a existência dos agentes sociais. De acordo com o antropólogo, a identidade individual está relacionada aos ritos que acompanham o nascimento, morte, enfermidades, mas se relacionam com ritos conjunturais (AUGÉ, 1999, p. 69). Nesta questão, as práticas rituais foram destacadas pelos etnólogos, pois são consagradas à identificação de cada pessoa singular e à colocação em perspectiva recíproca do *si mesmo* e do *outro*.

As práticas rituais objetivam pensar e dominar a relação entre homens no plural e no singular; estabelecendo, reproduzindo e renovando as identidades individuais e coletivas. Os rituais servem para promover a identidade social. Através da prática ritual, observamos um questionamento do mundo, do social, do ser individual e relacional, podendo ainda os rituais ser entendidos como parte integrante da vida política coletiva, mas que comportam ações individuais e constituem uma época na vida de um indivíduo (AUGÉ, 1999, p. 44-45). Em Atenas, o par identidade/alteridade estava presente no meio familiar, já que as mulheres eram um dos *outros*/alteridade. E esse par estava sempre em constante troca, pois um era complemento do outro, e a convivência era importante para a conservação dos bens do casal e da *koinonía*.

Marc Augé define alteridade de três maneiras diferentes: a alteridade completa, a do estrangeiro; a alteridade interna, neste caso, também denominada alteridade social; e a alteridade íntima, que atravessa a pessoa de cada indivíduo. Priorizaremos a alteridade interna que é definida como sistema de diferença, de sexo, a posição na ordem de nascimentos, a idade, etc. A trama social é composta por diversos critérios diferenciais e não deixam de ter expressão espacial, visto que as mulheres atenienses eram um dos tipos de manifestação da alteridade, na sociedade masculinizada. Dessa maneira, a identidade e a alteridade não são concebíveis uma sem a outra e contribuem para a formação do tecido social (AUGÉ, 1999, p.

138-140). Assim, os atenienses construía sua identidade através do entrecruzamento necessário, mas variável de um conjunto de relações.

Por intermédio da alteridade interna, do sexo que estava contido nessa vertente, o poeta vai mostrar ao público que assiste, aplaude e critica que o corpo estava se transformando com o desenrolar da apresentação. A personagem Eurípides pergunta ao Parente se este está se reconhecendo e ele indignado afirma que não e que visualiza Clístenes, um efeminado largamente parodiado por Aristófanes “A mim não, caramba! Ao Clístenes!” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 236).

O corpo que está trabalhado vai ser composto com a indumentária adequada para o desenrolar da trama. Vislumbramos um jogo sutil na pele do agente social. Esta trama vai além da pele propriamente dita e se faz presente no segundo revestimento do corpo, ou seja, nas vestes e complementos. Contemplamos os estudos do corpo e das roupas como construções sociais.

David Le Breton afirma que “O corpo é socialmente construído, tanto nas suas ações sobre a cena coletiva quanto nas teorias que explicam seu funcionamento ou nas relações que mantém com o homem que encarna. (...) O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural” (BRETON, 2006, p. 26). A personagem Eurípides vai lançar mão, dentre outras peças, do manto e do corpete de Ágaton. O manto com formato de retângulo de tecido pregueado e enrolado à volta do corpo – *himátion*³⁹.

Ágaton que se veste como uma mulher empresta peças de seu vestuário para que Eurípides elabore a personagem do Parente “Peguem lá! Sirvam-se! Não digo que não” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 252). Ele inicia a

³⁹ Podemos ressaltar que o corpo do Parente foi moldado segundo o contexto social e cultural em que a personagem estava inserida. “o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, (...) cerimoniais dos ritos de interação, (...), produção da aparência, (...)” (BRETON, 2006, p. 7).

composição tomando de empréstimo uma túnica cor de açafrão, vejamos: “Primeiro esta túnica cor de açafrão... pega, veste-a” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 254).

Esta túnica era um vestuário comprido ajustado ao corpo, assim se encontraria vestido como uma mulher. Para complementar, o autor, por intermédio da personagem, lança mão do corpete, da redinha, do turbante e uma pequena capa arredondada usada pelas mulheres. E para finalizar os sapatos. Estes eram sandálias presas ao pé por tiras cruzadas, mas dava-se a mesma designação a um sapato que envolvia todo o pé. Assim, o Parente de Eurípides estaria caracterizado como uma mulher “Cá temos o nosso homem com ar de mulher. Se falares, dá à voz um tom bem feminino, que convença” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 266).

O comediógrafo, além de obter êxito através das personagens, pois o Parente consegue entrar e participar do Festival das Tesmofórias, euforiza a Assembleia e a preocupação com os problemas políticos e sociais. Ele menciona funções da assembleia e os nomes das personagens que ocupam tais funções e são bem sugestivos, ou seja, ele aproveita a oportunidade para levantar uma reflexão envolvendo os confrontos armados que estavam ocorrendo⁴⁰.

Ao lançar mão da personagem Clístenes, Aristófanes ratifica a necessidade que Eurípides teve, no decorrer da trama, de caracterizar o Parente para participar do festival. Clístenes se refere às mulheres como amigo, por afinidade de costumes. Quando Clístenes conta o que sabe logo se levanta a questão “Como é que ele, um homem, conseguiu passar despercebido no meio das mulheres?” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 588-589).

⁴⁰ “Eis a decisão do conselho de mulheres, que teve como presidente Timocléia, como secretária Lisila e oradora Sostrata: que se faça uma assembleia na manhã do segundo dia das Tesmofórias, em que temos mais tempo, (...)” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 574-575).

Para tratar do assunto, ele mais uma vez vai percorrer os costumes femininos relacionados à higiene e ao vestuário. “Foi Eurípides que o chamoscou e depilou e, quanto ao resto, vestiu-o de mulher” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 590-591). Como verificamos na comédia de Aristófanes a indumentária serviu de meio de ingresso ao *Tesmofórion*, pois foi utilizada com o propósito do Parente parecer uma mulher – euforização dos costumes femininos.

Aristófanes vai novamente citar peças do vestuário feminino quando a personagem Parente começa a ser despida. A identidade momentânea vai se diluindo e aflorando a identidade pessoal “Desaperta esse corpete, depressa, descarado!” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 639).

Nos versos que seguem ocorre a verificação para identificar outro homem no recinto. O poeta registra algumas peças que estavam compondo o corpo das mulheres: a túnica e o manto. Ao propor o gesto para que apertem a túnica, entendemos a sugestão de realçar o corpo e tirar o manto para mostrar o corpo feminino. O autor também menciona que a personagem da Primeira mulher está usando roupa curta segundo a moda que vigorava em Creta e botas à Persa, que eram uns sapatos que as mulheres usavam em Atenas: “E tu, toca a tirar essa roupa cretense, depressa. (...) e era isto que usava botas à persa” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 730-734). Podemos afirmar que o comediógrafo ressalta as trocas culturais.

O castigo da personagem Parente é permanecer com a indumentária feminina ao ser amarrado, pois a identificação desta em um corpo de homem pelo público provocaria o riso, já que esta roupa era inadequada para um homem. “Dá ordem ao guarda que me dispa todo antes de me amarrar à canga, para eu, com esta túnica açafão e este turbante, velho como sou, não fazer rir os corvos a quem vou servir de almoço” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 940-942).

O uso da roupa inadequada causa arrependimento na personagem do Parente “Ai! Ai! Ai! Ó túnica de açafão, em que sarilho me meteste! E não vejo ainda nenhuma esperança de me safar” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. v. 945). O Parente segue lamentando “- ai, ai! Ai, ai! -, esse homem que primeiro me depilou, esse que me enfiou esta túnica amarela” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 1040-1043). E mais uma vez, já no final da comédia, ratifica que participar das *Tesmofórias*, estar no lugar sagrado implicava, nesta trama, em estar caracterizado com indumentária de mulher.

Os últimos versos da comédia sinalizam que o campo religioso para os gregos estava diluído em outras estruturas que permeavam a vida em Atenas. “E que as Tesmofórias nos recompensem com as suas boas graças” (ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. vv. 1230-1231).

Pois bem, no quadro que segue podemos vislumbrar de forma geral os elementos do vestuário que Aristófanes lançou mão para compor as personagens e transmitir a sua mensagem ao público que assistia as suas peças.

Quadro IV– Análise de Documentação Textual

As mulheres que celebram as Tesmofórias

<i>Tesmofórias</i>	Escolha da indumentária	Comportamento associado à decisão anterior Proposta de comunicar
v. 93	vestido com roupa de mulher	Para participar das <i>Tesmofórias</i> . Falar à favor de Eurípidas.
v. 137	túnica cor de açafão	Aproximar-se de trajes femininos, parecer uma mulher, pois era usada pelas mulheres e homens efeminados. Definir trajes de homem e mulher. Comunicar como uma mulher.
v. 138/139	redinha	Parecer uma mulher, pois elas utilizavam para prender o cabelo. Parecer uma mulher.
v. 139	corpete	Pano que podia ser ornamentado com pedras preciosas

		que as mulheres usavam sobre os seios. Tentar se aproximar dos detalhes da vestimenta feminina.
v. 142	manto de homem	Traje principalmente masculino. A ausência deste traje indica a proximidade com as mulheres.
v. 142/143	sapatos espartanos	A ausência de sapatos masculinos. Indica a proximidade com as mulheres.
v. 149	roupa	Roupa feminina. Comunicar sua forma de pensar.
v. 162	turbante	Comportamento associado à profissão, à ação que será desempenhada. Viver de acordo com a natureza.
v. 214	roupa	Retirar a roupa de homem. Retirar a identificação masculina. Tal roupa identificaria a personagem como um homem.
v. 249	manto e corpete	Ficar parecido com uma mulher.
v. 253	túnica cor de açafião	Vestir-se, se ornamentar como uma mulher. Ficar parecido com uma mulher.
v. 255	corpete	Pano que podia ser ornamentado com pedras preciosas que as mulheres usavam sobre os seios. Tentar se aproximar dos detalhes da vestimenta feminina. Caracterizar-se como uma mulher.
v. 257	redinha	Eurípides objetivava fazer o Parente ficar parecido com uma mulher e se passar por uma.
v. 257	turbante	Eurípides objetivava fazer o Parente ficar parecido com uma mulher e se passar por uma.
v. 261	capa	Usar esta pequena capa arredondada usada pelas mulheres. Se parecer com uma mulher.
v. 263	sapatos	Compor a indumentária feminina. Sandálias presas aos pés por tiras cruzadas.
v. 590	vestiu-o	Um sapato que envolvia todo o pé.
v. 639	corpete	Parecer uma mulher. Ter costume feminino.
v. 656	túnica	Apertar a túnica para parecer uma mulher. Ressaltar o corpo.
v. 659	manto	Tirar o manto para mostrar o corpo feminino.
v. 730	roupa cretense	Roupa curta e ligeira segundo a moda que vigorava em Creta.
v. 734	botas à persa	Eram uns sapatos brancos que traziam na Antiguidade as mulheres em Atenas.
v. 824	sombrinha	Acessório feminino comunicam feminilidade. Homem escudo e mulher sombrinha.
v. 830	sombrinha	Acessório que comunica feminilidade.
v. 851	vestido com roupa de mulher	Parecer uma mulher.
v. 890	véus	Parecer uma mulher.
v. 891	coberta de véus	Parecer uma esposa.
v. 931	canga	Tapar o corpo.
v. 940	retirar a túnica de açafião e o turbante	Esta roupa em um corpo masculino levaria ao riso. Roupa inadequada para um homem.
v. 943	permanência da	A permanência da vestimenta seria a prova do disfarce

	vestimenta	feminino. Que Clístenes estava falando a verdade.
v. 945	túnica de açafrão	Arrependimento de usar tal vestimenta, de estar paramentado com roupa de mulher.
v. 1044	túnica amarela	Depilar-se e usar túnica amarela para se caracterizar como mulher e participar no lugar sagrado as <i>Tesmofórias</i> .
v. 1220	túnica amarela	Parecer uma mulher.

Na sequência, trataremos da comédia de Aristófanes *As mulheres no Parlamento*. Esta produção também envolve o figurino como viés de linguagem e a ação das estruturas políticas sobre o corpo e as roupas. Observamos que o controle do comportamento dos viventes é um dado central.

2.3. A construção de uma identidade visual específica: *As mulheres no Parlamento*

Concebemos que o indivíduo é uma realidade social. Dessa forma, entendemos que a sociedade é um dos elementos mais importantes de nossas vidas. Na Atenas Clássica a indumentária dos agentes sociais estava permeada por este cotidiano social que conteve em alguns períodos enfrentamentos, descontentamentos dos grupos políticos abastados, disputas políticas e econômicas e *status*.

Aristófanes ao compor a comédia *As mulheres no Parlamento* metamorfoseia a identidade das atenienses objetivando que estas se pareçam com homens para participar na assembleia e defender o fim dos confrontos entre atenienses e espartanos e seus respectivos aliados. Os atenienses que assistem a representação da peça têm a oportunidade de refletir sobre a temática por intermédio da comicidade.

Objetivando preparar o corpo das mulheres para a participação na política, o comediógrafo, em seus registros, nos fornece ferramentas que podemos lançar mão para melhor compreensão da utilização das vestes e seus acessórios como uma das formas de comunicação.

O poeta nos contempla com uma escrita que trilha um caminho inverso ao percorrido nas *Tesmofórias*. Na primeira trama ele registra a transformação do corpo de um homem. Apesar da comicidade estas anotações são valiosíssimas, pois o comediógrafo almeja deixá-lo mais próximo de um corpo feminino utilizando vários itens do repertório sociocultural deste grupo. Na obra *As mulheres no Parlamento* ele prepara os corpos das atenienses objetivando caracterizá-los de maneira que ficassem o mais próximo dos corpos masculinos. A atenção aos detalhes é acentuada.

A trama foi apresentada aos atenienses em data próxima dos anos 393-392, após o fim da Guerra do Peloponeso. A conformação com a nova realidade social suscita questões de natureza política, onde as mulheres após participarem da assembleia e votarem a favor de as atenienses assumirem o governo de Atenas passam a administrá-la. Compreendemos que a obra é uma sátira aos políticos da época, aos cidadãos de destaque e especialmente às instituições da cidade. Na comédia a crítica ao *demos* é levantada em diversos momentos e em um deles o poeta acusa os cidadãos pobres de votarem a favor da guerra enquanto os mais ricos e lavradores votam contra (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 195-204).

Estes descontentamentos presentes nas obras de Aristófanes eram encontrados no meio social da *pólis*. Claude Mossé (2008, p. 75) sinaliza que “não havia igualdade total entre os cidadãos, ainda que a abertura do arcontado aos zeugitas⁴¹ representasse um progresso no sentido de uma diminuição das desigualdades. Mas essas desigualdades refletiam também as desigualdades reais no seio da sociedade”. As magistraturas mais importantes, as que envolviam o gerenciamento dos fundos, estavam reservadas aos mais ricos (MOSSÉ, 2008, p. 78). Entendemos que tais diferenças sociais existentes se mostraram também no vestuário ateniense, como forma de comunicar *status* social, poder e gênero entre outras.

⁴¹ Zeugitas: “Aqueles que possuem uma aparelha de cavalos. A partir de Sólon, o nome designa os cidadãos da terceira classe do censo, aqueles com renda superior a duzentas dracmas” (MOSSÉ, 2008, p. 251).

Por se tratar de um período de transição no qual a terra não era mais o critério fundamental para se definir pobreza e riqueza, o que podemos verificar é a tentativa de grupos adversários ao regime democrático obterem o controle político. Em 411 os oligarcas tomaram o poder, reduziram os *misthos* dos componentes da *Bule* a três *óbulos*. Um dos objetivos levantados por Claude Mossé é o de reduzir o poder de participação dos membros do *dêmos* e a possibilidade de exercer seus direitos de cidadão (MOSSÉ, 2008, 78). Com a volta da democracia a *mistoforia* foi restabelecida. Com o segundo golpe, em 404, da oligarquia a *mistoforia* foi suprimida e com o findar da mesma foi restabelecida. Os oligarcas fracassaram nas duas tentativas de recuperar o comando político em Atenas no final do V século.

Na composição da obra aristofânica está contida esta sinalização da participação política associada à remuneração. A personagem intitulada Cremes chega atrasado à assembleia e perde três óbolos. Blépiro dialoga com Cremes: “E o trióbulo, recebeste-o, claro”. Cremes responde: “Isso é que era bom! Só que desta vez cheguei tarde demais, do que não me envergonho diante de ninguém poça!” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 380-385).

Entendemos que o comediógrafo faz uma crítica aos pagamentos associados à participação política e euforiza a comicidade gerada pela decisão aprovada em assembleia de que as mulheres assumiriam o governo, as aprovações não estavam sendo efetuadas como antes, os valores, os modelos, os espaços de atuação estavam sendo invertidos.

Por intermédio da relação passado/presente verificamos um saudosismo do comediógrafo. Sua posição masculina se relaciona com a da *pólis* ateniense. No decorrer da fala da personagem Praxágora há um claro pedido de paz “Consideremos apenas estes pontos: primeiro que, se são mães, vão dar tudo para salvarem os soldados” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 232-233).

Os dois documentos *As mulheres que celebram as Tesmofórias* e *As mulheres no Parlamento* fazem uma intersecção entre o feminino e o masculino. Ao compararmos esses textos percebemos que, apesar do distanciamento de aproximadamente dezenove anos, há peças da indumentária que são comuns entre as obras. Os nomes das roupas que foram usadas para compor a personagem do Parente nas *Tesmofórias* são aqui também apresentadas, mas para decompor as mulheres. Os corpos caracterizados foram cuidadosamente trabalhados pelo comediógrafo. Aristófanes percorreu um caminho sociocultural que vai além de uma troca de indumentária.

Como mulher *aracne*, as personagens criadas pelo comediógrafo tecem uma trama onde objetivam conquistar o governo da *pólis*. Para tal não medem esforços e caracterizadas como cidadãos com barbas postiças, com corpos exercitados e usando indumentária de homem, participam da sessão da assembleia, assistem, falam, votam como homens a proposta de passar o comando da *pólis* às próprias mulheres. A administração da cidade estava tão questionável, assim concebemos, que ele vai propor que o governo seja assumido pelas mulheres. As atenienses não participavam diretamente da vida política da *pólis*, porém o que temos na obra é a proposta de uma alteração das leis que foi partilhada com os atenienses.

O escritor ao registrar sua produção perpassa pela indumentária. Além do corpo cuidadosamente explorado e composto, há uma preocupação com os acessórios e com as vestes que servirão de instrumentos para que as mulheres passem como homens e consigam não só entrar na assembleia, mas participar, falar, levantar uma questão, defendê-la, persuadir e contar com a união de outras mulheres para votar na proposta levantada.

Aristófanes reserva um tratamento especial às peças buscando destacar a composição das personagens e apontar que a caracterização não fica restrita apenas a um acréscimo de itens masculinos em um corpo feminino. Há uma atenção na preparação do corpo que o poeta dedica importância em diversos momentos: “Para já tenho os sovacos peludos que nem uma

mata, como ficou combinado” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 61-62). Existe ainda uma preocupação com a cor da pele, em estar mais exposta ao sol para ficar com a pele próxima a pele dos homens “E mais, cada vez que o meu marido saía para ágora, eu untava-me da cabeça aos pés e pegava-me o dia inteiro ao sol, a torrar” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 62-65).

As personagens retiram as suas roupas e vestem as de seus maridos que pegaram sem autorização, usam a barba postiça e estão munidas com bastão e sapatos (ARISTÓFANES. *Assembleia de mulheres*. vv. 25-26). A personagem intitulada Segunda Mulher relata que teve dificuldades para conseguir pegar a vestimenta do marido, mas consegue. Há uma preocupação em separar a indumentária de homem e de mulher “de modo que só agora pude deitar mão a este casaco dele” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 40).

Praxágora exalta que algumas mulheres se preocuparam com os mínimos detalhes como, por exemplo, os sapatos lacônios “Bom, quanto ao resto estou a ver que cumpriram tudo à risca, Têm sapatos, bengalas, homem, tal qual como combinamos” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 73-75). Tais sapatos, de acordo com a documentação, eram vermelhos e originários de Esparta. Ao se voltar para os acessórios, Aristófanes através das personagens vai lançando mão de um repertório de seu cotidiano para auxiliá-lo na composição das personagens. É justamente este conjunto que ele utiliza que nos interessa neste momento de nosso estudo.

Conseguimos identificar também uma carência em quantidade deste vestuário e o despreparo de algumas atenienses na participação em uma assembleia, já que a personagem identificada como Segunda Mulher aponta que precisa tecer, pois os seus filhos estão desnudos (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 95). Esta sinalização quanto ao vestuário restrito foi registrado por Aristófanes quando o marido da personagem Praxágora, Blépiro, começa a procurar sua esposa. Ele está vestido com um manto fino de cor açafão “E

eu na cama, há uma data de tempo, aflito da barriga, à procura, no escuro, dos sapatos e da camisa” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 312). A pobreza de grande maioria dos cidadãos atenienses, gerada pelo pós-guerra, é tratada.

Além do vestuário com poucas peças, verificamos que as mulheres não usavam roupa abaixo. Em alguns momentos, no decorrer da peça, o autor enfatiza a fragilidade das mulheres sentarem nas primeiras fileiras e serem descobertas “Ora, vejam só! Então tu tricotavas, quando não devia mostrar nem uma nesga de pele à assistência” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 94). A falta da vestimenta íntima comunicaria uma mensagem desfavorável às esposas. A identificação de seu sexo conduziria ao fracasso do plano. Le Breton ao tratar do corpo e a ausência de roupa afirma que: “O desnudamento é um equivalente simbólico da imolação, da descoberta, por trás do verniz das roupas, da infinita fragilidade do outro” (BRETON, 2009, p. 164).

A solução para tal questão vem através de Praxágora. Esta indica que as esposas se sentem atrás e não nos acentos da frente “Se formos as primeiras a arranjar lugar, ninguém vai reparar que nos enfiemos nestes casacos. E quando pusermos as barbas direitinhas como deve ser, quem é que, lá na assembleia, ao olhar para nós vai pensar que somos homens?” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 98-100). Dessa forma, teriam êxito na busca pela tomada de poder e na obtenção de benefícios para a *pólis*.

Ao direcionarmos nosso foco para os acessórios na composição das personagens percebemos que o bastão é um elemento fundamental na caracterização, pois diversas vezes é mencionado. Destaca-se um cuidado quanto ao seu uso pelas mulheres, especialmente em momentos que almejam reafirmar que são homens, que estão no comando da ação e quando objetivam defender suas ideias “Anda lá, trata de falar que nem um livro aberto, apoiada na bengala, como um homem” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 149-150).

Para dialogar com Aristófanes lançaremos mão da obra atribuída ao pintor Orchard. Este *kráter*⁴² de figuras vermelhas era utilizado para misturar vinho e água. Na face 6.1 ressaltamos a participação de mulheres no espaço externo do *oîkos*, efetuando a atividade de recolher frutas, a comunicação através dos gestos e a variação de cor nas vestimentas.

Dois detalhes em um primeiro plano nos interessam mais: as vestimentas especialmente através de pequenos detalhes e de cores variadas, que de acordo com a nossa concepção era para comunicar, neste caso, *status* social – ausência e presença e o bastão que simbolizava autoridade. Já na face 6.2. podemos vislumbrar dois jovens segurando bastões e duas mulheres.

Figura 6

Face 6.1. Colheita de frutas



6.1A

⁴² Vaso onde o vinho era misturado com água.



6.1B

Localização: New York – The Metropolitan Museum of Art – inv. 07.28674. Temática: Colheita de frutas. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Krater*. Estilo: Figuras. Vermelhas. Pintor: Orchard Painter. Data: 460. Indicação Bibliográfica: BEAZLEY: 1963, p. 523. 1; RICHTER: 1936, p. 117; Face A; <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/247954> - 08/09/2014.

As cenas das faces 6.1 e 6.2 (Figura 6)⁴³ são de exterior, pois não existem signos de interioridade. Na face 6.1 temos uma árvore com muitos frutos representada. De acordo com a descrição oferecida pelo *site* do *Metropolitan Museum* seriam maçãs que estavam sendo colhidas. Tal temática seria uma representação da vida cotidiana. Próximo a esta árvore frutífera temos uma cesta grande de vime, onde estão sendo colocados os frutos retirados do arbusto por três mulheres.

Na composição da cena das cinco mulheres, quatro serão analisadas em um primeiro momento. Elas vestem *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados e estão descalças. Duas estão com o cabelo preso com um coque atrás e fita transpassada, enquanto as outras duas estão com o cabelo solto atrás e possuem fita amarrada no alto da cabeça. A segunda personagem da esquerda para direita (cena 6.1A e 6.1B) tem em sua vestimenta decorações com linhas pontilhadas na manga e na barra do *chitón*. Já as vestimentas da terceira e da

⁴³ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 6.

quarta, de acordo com a ordem citada anteriormente, possuem detalhes em linhas pontilhadas na parte que contorna o pescoço.

O corpo da quinta personagem apresenta indícios que se distanciam das características analisadas anteriormente, por isso a estudaremos separadamente. É interessante observarmos nesta, após a análise, que ela carrega um cesto que está com frutas, parecendo estar pesado: tudo indica que o pintor procurou demonstrar o esforço que ela está fazendo para carregá-lo por intermédio de sua curvatura, diferente das outras que estão de pé. Esta personagem representada na cena contém ícones que nos fazem associá-la a uma escrava, devido a sua curvatura e ao *péplos* de cor escura. Estes elementos indicam a diferença de *status* entre ela e as outras mulheres presentes na imagem. Ela também foi representada descalça assim como as outras personagens. Seu cabelo está preso para trás com coque e fitas transpassadas com linhas pontilhadas (6.1A e 6.1B).

Outros detalhes que consideramos relevantes nesta face são: a primeira personagem da esquerda ser mais alta que as outras mulheres pintadas e estar segurando uma vara. Esta vara desperta-nos um duplo sentido; ela serviria, assim acreditamos, para derrubar as frutas que estariam no alto e que não seriam alcançadas pelas outras, ou para denotar poder, comando naquela ação. O bastão é um signo masculino que indica poder e prestígio. Conjecturamos que o bastão confere à personagem a posição de quem coordena a tarefa. Seria, então, a esposa *bem-nascida* com roupa lisa que auxiliada por outras mulheres, escravas ou não, desenvolviam esta atividade cotidiana em conjunto (6.1A e 6.1B). A representação está em perfil, o jogo de seus olhares volta-se para o âmbito da própria cena, demonstrando compenetração na execução das tarefas. Elas denotam certa sincronia para realizar a tarefa representada na face 6.1.

O uso da *métis* se faz presente, já que a mulher se apropriava de um objeto, que na sociedade ateniense era um símbolo de poder masculino, na execução de uma tarefa feminina.

A questão de gênero é diluída de forma sutil, já que ela vai lançar mão deste objeto neste momento. Não é um item de seu dia a dia. Assim como já vimos na comédia de Aristófanes que está sendo analisada. O uso do bastão na esfera cotidiana, neste grupo, é do homem. As atenienses utilizavam no decorrer da trama teatral porque o autor almeja que sejam reconhecidas como homens e não como mulheres.

Na comédia *As mulheres no Parlamento* Aristófanes reafirma a visão masculinizada que identificava o bastão como um símbolo de poder masculino. Ele reforça a matriz de gênero. Ao compararmos esta produção aristofânica com a figura 6.1 (colheita de frutas) vislumbramos outras possibilidades de leituras, como por exemplo, o uso de tal símbolo em momentos oportunos, especialmente quando a mulher *aracne* está tecendo sua teia cotidiana. O acessório bastão seria então um item que comunicava *status* social e poder nesta sociedade.

Face 6.2. Dois jovens e duas mulheres



6.2A



6.2B

Localização: New York – The Metropolitan Museum of Art – inv. 07.28674. Temática: Colheita de frutas. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Krater*. Estilo: Figuras. Vermelhas. Pintor: Orchard Painter. Data: 460. Indicação Bibliográfica: BEAZLEY: 1963, p. 523. 1; RICHTER: 1936, p. 117; Face B; <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/247954>. Consultado em 08/09/2014.

Na face 6.2 (Figura 6)⁴⁴ temos quatro pessoas representadas. De acordo com a descrição apresentada no *site* do *Metropolitan Museum* na composição temos dois jovens e duas mulheres. Defendemos que o artista destacou em sua obra uma representação da vida cotidiana, ou seja, o diálogo de dois casais. Os dois jovens estão segurando bastões.

Na composição da cena (6.2A e 6.2B) da esquerda para direita vislumbramos que as mulheres foram representadas usando *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados e estão descalças. Elas estão com o cabelo preso com um coque atrás e fita transpassada. Não identificamos decorações nas vestimentas. Os dois jovens vestem *himátion* de cores claras e plissados e estão com coroa na cabeça. Eles seguram bastão com a mão direita.

Entendemos que a representação está em perfil, o jogo de seus olhares volta-se para o âmbito da própria cena, e que o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação (6.2A e 6.2B). As mulheres são mais baixas que os homens. A segunda mulher é mais alta

⁴⁴ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 6.

que a primeira e o último homem está curvado. Talvez uma alternativa do pintor para realçar sua altura e sinalizar que ele era bem alto.

O pintor põe em xeque um modelo de conduta esperado e levanta outras possibilidades que estão apresentadas na face que denominamos como 6.1A e 6.1B. Defendemos que o modelo *aracne* prevalece nesta face. Já na face 6.2A e 6.2B há possibilidade de uma leitura que nos aproxima do modelo *mélissa*. Identificamos o bastão como um símbolo que transita nas duas faces e que atribuí status, poder a quem está portando tal símbolo.

Tanto na face 6.1 quanto na 6.2, as personagens femininas que identificamos como esposas estão com a roupagem lisa. Na face 6.2A e 6.2B vislumbramos também que a indumentária feminina cobre praticamente todo o corpo das mulheres que dialogam com seus esposos, assim defendemos. Esta interpretação nos permite efetuar a seguinte associação: a frequência do modelo *mélissa* seria mais intensa de acordo com a proximidade que se encontrassem as atenienses de seus esposos. Quanto mais distante permanecessem deles a frequência deste modelo diminuiria entrando em evidência o modelo *aracne*, pois teriam mais espaços para agir no distanciamento do outro.

A indumentária estava contida nestes jogos de valores. Se na face 6.1 as roupas desvelam os corpos femininos na face 6.2 a segunda pele envolve-os. Apesar de percebermos esta variação associando a roupa à presença e à ausência especialmente dos homens, temos que sinalizar que o mesmo ocorre na imagem A onde a primeira mulher da esquerda para direita foi identificada como esposa *bem-nascida* que comandava a ação a sua roupa é mais contida que as roupas das outras mulheres representadas. Há uma ruptura parcial de comportamento, mas não totalmente.

Se existe esta preocupação em sinalizar este distanciamento associado a roupagem e acessórios e em seguida resgatar um comportamento esperado. Podemos levantar a hipótese

de que as ações de algumas mulheres não estavam de acordo com a proposta de vida de alguns grupos, especialmente o grupo dos oligarcas.

Quando lançamos mão da intertextualidade, neste momento dos registros de Xenofonte, contemporâneo ao comediógrafo Aristófanes e ao pintor Orchard, também vislumbramos indicações de transgressões constantes em sua obra. Esta obra de Xenofonte foi escrita aproximadamente em 393-392 e objetivava recuperar um espaço, na *pólis*, que antes os belos e bons (καλοικαιαγαθοί) cidadãos detinham. No *Oikonomikós* podemos identificar através de uma atitude da esposa da personagem Iscômaco a desqualificação do rompimento ao modelo *mélissa*.

Esperava-se que ela fosse singela e arranjada, mas Iscômaco encontra sua esposa maquiada e com calçado alto “Um dia, Sócrates, vi-a toda coberta de alvaiade, afim de parecer mais branca do que era, e carmim para se corar; tinha calçado alto, afim de acrescentar a estatura” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. X, 2). Ao destacar a diminuição das margens do modelo o autor procura reafirmar o mesmo através da resposta de sua esposa a este distanciamento, “Que outra coisa podia ela fazer senão deixar-se para sempre de tais modos e mostrar-se-me singela e decentemente arranjada” (XENOFONTE. *Oikonomikós*. X, 9).

Acreditamos que o autor utiliza-se desta forma de escrita para restabelecer um modelo que não estava sendo priorizado pelas esposas abastadas, ou seja, que estava perdendo sua consistência através da atuação delas principalmente com a crise vivenciada pelos gregos. Dessa forma, ele trabalha com possibilidades de rompimento para reiterar o convencional. Xenofonte estaria tentando restabelecer uma tradição, que no decorrer do tempo foi se desintegrando, pois a *pólis*, na época da produção do *Oikonomikós*, havia passado por transformações que não eram concebidas por Xenofonte e seus pares. De acordo com Marta M. de Andrade (2002, p. 203), ... no *Econômico*, as interações entre homens e mulheres na

família são mediadas pela passagem do dentro ao fora do espaço físico da habitação. Esta aproximação do espaço físico com as oportunidades de ação criadas através do uso de uma inteligência fina refletem, como estamos percebendo, na indumentária.

As cenas da face 6.1 e da 6.2 possuem um acabamento com duas colunas com frutas. Esta temática se faz presente na face 6.1, no acabamento desta e na finalização da face 6.2. Defendemos que o autor utilizou este recurso para demonstrar uma continuidade entre a face 6.1 e a 6.2 Além do bastão presente nas duas faces o tema central da face A, ou seja, a colheita de frutas e seu acabamento se estenderiam até a face 6.2.

O resultado desta caracterização, ou seja, desta identidade parcial é exaltado pelo coro. “É tempo de nos pormos a caminho, meus senhores” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 285). Aristófanes, através de seus escritos, registra o espanto de personagens homens ao visualizarem a personagem Blépiro vestido com a indumentária de mulher. A identidade passageira que Blépiro assume causa espanto, pois os cidadãos não identificam tal vestimenta como pertencente ao grupo social dos cidadãos “Quem está aí? É o Blépiro, o vizinho aqui do lado, não é?” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 327). Blépiro precisa afirmar que é ele e invocar os deuses para ratificar sua resposta “É, caramba, é ele mesmo” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 328).

O poeta mais uma vez apresenta a carência de vestuário através da personagem Blépiro, pois para sair de sua residência necessita usar as roupas de sua esposa. “Como?! Nada disso. Fui eu que me embrulhei antes de sair de casa, neste xaileco que a minha mulher costuma trazer” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 331-332). A personagem Homem também sinaliza esta carência ao mencionar que era o único manto que possuía “Bem, são horas de ir andando para a assembleia, se encontrar o casaco, o único que tenho” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. v. 353).

Após a execução do plano as mulheres se certificam de que estão em um lugar seguro e tratam de retirar as vestes e os acessórios que compunham sua identidade passageira de homem. A preocupação em devolver, colocar no lugar indica que a ausência destes poderia ser detectada com facilidade “E tu, dá um jeito nessas tralhas, por minha parte, vou-lhe esgueirar lá para dentro, antes que o meu marido me veja, pôr o casaco onde fui buscar e todas as outras coisas que levei comigo” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 510-513).

Através do questionamento da personagem Blépiro ao encontrar sua esposa, podemos efetuar uma reflexão sobre as roupas em Atenas, pois além de ser questionada pela troca de vestuário, Blépiro indica que não teve opção e ficou com a túnica que ela deixou para seu uso “Nesse caso, porque é que não pegaste na tua roupa? Mas quê? Enfias o meu casaco, atiras com o xaile para cima de mim, põe-te a mexer e deixas-me ali estendido que nem um morto. Só faltou pores-me a coroa e o lécito à cabeceira” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 535-538).

A *métis* da personagem Praxágora é exaltada através do coro “Bem precisas agora de puxar pelo tutano - que lá vivaço é ele! - e usares o miolo na defesa das tuas amigas” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 571-573). Aristófanes através destes versos também nos remete a união das mulheres.

Se as mulheres irão governar a *pólis* quem vai tecer? Como os cidadãos terão os mantos? Visto que tecer e confeccionar roupas são tarefas essencialmente femininas e que os homens desconheciam, como aponta Aristófanes. O personagem Blépiro fica preocupado com tal questão. A personagem Praxágora não menciona que eles terão que tecer. A resposta é que irão dispor dos mantos que eles possuem e que os outros elas irão tecer (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 653-654). Ela sugere então um depósito comum de mantos onde será possível trocar por um manto melhor. “Se alguém te quiser roubar o casaco, tu até lho dás

de mão beijada. Para quê resistir? Vai-se ao fundo comum e tira-se outro, melhor ainda que o primeiro” (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*. vv. 670-673). A tarefa da tecelagem agregada às roupas e através destas a presença feminina se faz presente neste momento político. Como podemos verificar no quadro que segue:

Quadro V – Análise de Documentação Textual

As mulheres no Parlamento

<i>As mulheres no Parlamento</i>	Escolha da indumentária	Comportamento associado à decisão anterior Proposta de comunicar
v. 21	ausência da roupa debaixo	Preocupação com a ausência, pois facilitaria a identificação do sexo feminino.
v. 24	barbas postiças	Uso de barba postiça para parecer homem.
v. 28-29	roupas dos maridos	Parecer com homem, se passar como homem.
v. 36	sapatos	Caracterizar-se como homem.
v. 40	vestido	Uso do vestido buscando a aproximação com a aparência de um homem.
v. 47	sapatilhas	Uso de sapatos que os homens usavam. Preocupação com os acessórios.
v. 68	barbas	Preocupação em estar caracterizada. Cuidado com os mínimos detalhes para se mostrar como um homem.
v. 74	sapatos lacônios	Os homens usavam estes sapatos. Mostrar-se como um homem. As mulheres não utilizavam tais sapatos.
v. 75	bastões	Comunicar poder, já que o bastão era identificado como um símbolo de poder nesta sociedade.
v. 75	trajes de homem	Caracterizar-se como homem para participar da Assembleia.
v. 77	bastão	Pegar o bastão do marido às escondidas. Acessório fundamental na composição da indumentária de homem.
v. 78	bastão	Compor a indumentária de homem.
v. 92	desnudos	Sinalizar a carência de vestuário.
v. 100	barba	Parecer homem.
v. 149-150	bastão	Reafirmar a masculinidade. Símbolo de poder, de quem está com a fala.
v. 273	barbas	Cuidar dos detalhes. Apontar que a barba era um item fundamental para ocultar a identidade feminina.
v. 275	mantos	Parecer homem. Cuidado em pegar a roupa que o esposo usava.

v. 277	bastões	Valorizar uma das peças fundamentais que acompanhava os homens em seu cotidiano.
v. 315	sandálias pérsicas	Na ausência de calçados masculinos a personagem (...) usa as sandálias de sua esposa. Comunicar carência de vestes e acessórios e também sinalizar pobreza. Estas sandálias, de acordo com a documentação, são típicas de mulheres. São sandálias que as personagens mulheres de Aristófanes usavam.
v. 315	manto cor de açafião	Usar vestimenta inadequada por falta de peças disponíveis. Carência e pobreza.
v. 331-332	manto cor de açafião	Comunicar que aquele manto não lhe pertence. Que a peça é usada por mulheres e não por homens. Comunicar vestimenta inadequada para um homem.
v. 333	manto de Blépiro	Sinalizar que havia veste de homem e de mulher. A roupa era um fator de identificação.
v. 341	manto de homem	Indicar a ausência do manto. Carência da roupa masculina.
v. 343	sandálias	Informar que os homens usavam sandálias e que dispunham em alguns casos de poucos pares.
v. 353	manto	A personagem homem procura o <i>himátion</i> e afirma a carência de vestuário, pois relata que era o único que possuía.
v. 374	túnica da personagem Praxágora	Apontar que homem que usava roupa de mulher era ridicularizado. Blépiro usa roupa de sua esposa. Indumentária: fator de identificação na sociedade grega.
v. 410	manto	O homem usava um manto ao defender suas ideias.
v. 416	mantos	Indicar que os homens necessitam de seus mantos.
v. 495	barbas	Conservar as barbas para que afastassem qualquer problema, não revelar a identidade. A manutenção da identidade parcial por um momento até que tivessem seguras evitaria a denúncia.
v. 507	manto	Retirar a roupa que a identificaria como homem.
v. 508	sapatos	Retirar os sapatos de uso masculino.
v. 509	bastão	Desfazer-se do símbolo de poder masculino.
v. 511	manto	Indicar que a vestimenta era de homem. A roupa era do esposo. Há uma preocupação em por no lugar.
v. 527	manto	Demonstrar espanto ao perceber que sua esposa pegou sua veste e saiu.
v. 535-536	manto trocado	A personagem vestiu o manto de seu esposo e é questionada por isso. Uso de indumentária inadequada para uma mulher.
v. 537	túnica	Questionamento devido a troca de vestuário e a carência de vestes. O esposo ficou com a túnica de sua companheira.
v. 653	mantos	Comunicar que as mulheres confeccionavam os mantos. Os homens desconheciam a execução de tal tarefa.

v. 671-672	guardar os mantos	Organizar um depósito comum para guardar e partilhar as vestes.
v. 879	vestido cor de açafão	Comunicar que a idosa com indumentária está aguardando.

Assim como os fios saem da aranha, a mulher também fiaria seus fios, a casca seria sua roupa. As palavras e as imagens tecidas se entrelaçam e se conjugam. A aranha enche a sua teia cruzando os fios e a esposa detendo o domínio dos fios lançando mão da urdidura e da trama preenche, comunica. Podemos vislumbrar no quadro baixo as decorações resultantes do entrelaçamento dos fios.

Quadro VI – Decorações II

Identificação	Decoração	Figuras que contém a decoração	
		F5	F6
Círculo	●	x	-
Circunferência	○	-	-
Arco de circunferência	∪	-	-
Linhas quebradas	∩∩∩∩	x	-
Linha reta	—	x	-
Segmentos de reta	-----	-	-
Linhas pontilhadas	●●●●●	x	X
Linhas onduladas	∞	-	-
Linhas concorrentes	+ ×	-	-
Linhas concorrentes e círculos	⊗	-	-
Motivos florais, monstros e animais		-	-

Podemos vislumbrar que as linhas pontilhadas na composição das indumentárias na figura 5.2. Fiação e tecelagem e figura 6.1 Colheita de frutas foram destacadas pelos pintores. As mulheres atenienses se comunicando através da indumentária nas imagens contidas nos vasos é o que vislumbraremos no próximo capítulo. As imagens falam, assim como os textos escritos.

Capítulo III

Identidade visual e formas de comunicação

Este capítulo resultará na análise das representações de imagens em suporte cerâmico do Período Clássico. Visamos estudar as vestimentas das atenienses que foram destacadas em pinturas nos vasos gregos deste período. Compreendemos que ao relacionar a documentação escrita com a imagética devemos estar atentos ao período de produção de cada documento, pois tanto pintores como autores de textos são influenciados pelo contexto em que estão vivendo.

Partimos do pressuposto de que a produção das imagens áticas está intimamente relacionada aos aspectos que caracterizavam a sociedade grega no período e a sua vida em grupo. As ornamentações nos tecidos estavam inseridas na cultura ateniense, permitindo que os pintores construíssem seu repertório baseando-se nos tecidos e nos bordados que compunham as vestimentas e estavam, assim defendemos, permeados pelas relações de gênero.

Ao voltarmos nosso olhar para a dinâmica de contextualização da indumentária como um dos processos comunicacionais, podemos verificar que as representações de sujeitos de diferentes sexos são utilizadas por estes artistas também para justificar e legitimar relações sociais que se distanciam da sexualidade. O gênero nesta sociedade masculinizada era um viés que concebia e construía o poder (SCOTT, 1990, p.14).

Florence Gherchanoc e Valérie Huet percebem que as roupas são inseparáveis de seus usos, de épocas e espaços. As pesquisadoras sublinham que a indumentária é um veículo repleto de mensagens políticas, sociais, econômicas e religiosas, podendo ser uma estratégia

de distinção, uma ferramenta para ser analisada. Outro atributo da vestimenta é qualificar ou desqualificar as maneiras de ser (GHERCHANOC; HUET, 2012, p. 16).

Entre os atenienses, as formas de viver e as experiências femininas não ficaram encerradas unicamente nos grupos de esposas, pois constituíram representações simbólicas no interior da *koinonía*. Os tragediógrafos e comediógrafos por intermédio dos seus textos, das realizações teatrais, inseriram esta temática também em suas produções, nos oferecendo registros desta vivência. Partimos do pressuposto de que a imagem é um dos principais meios de comunicação. Ela completa e enriquece as informações contidas nos textos escritos.

As produções que envolvem o feminino nos interessam em particular, especialmente as que tratam do corpo e sua segunda pele, as vestes e acessórios. Defendemos que a roupa deveria ter cumplicidade com quem a vestisse e com a ocasião. Assim buscaremos analisar nas imagens elementos que indiquem fios condutores desta aproximação. De acordo com nosso objeto de pesquisa, priorizamos as imagens que contém personagens femininas e masculinas. Procuramos selecionar pinxuras de um mesmo período: de 460-400, aproximadamente.

Compreendemos que a proveniência dos vasos está intimamente ligada ao seu contexto sociocultural, já que os vasos resultavam de uma encomenda. Além dos recursos do pintor era acrescido os interesses do futuro proprietário do vaso. Organizamos este capítulo em três momentos com cenas cotidianas envolvendo: mulheres e a presença masculina, sozinhas e em dupla ou em grupos. Também selecionamos vasos atenienses e que foram encontrados em outras localidades.

3.1. Inserções vestimentares com presença masculina

A primeira cena analisada neste capítulo está em um *oinochoe*⁴⁵, de fabricação e proveniência ateniense.

Figura 7. Retorno de jovem

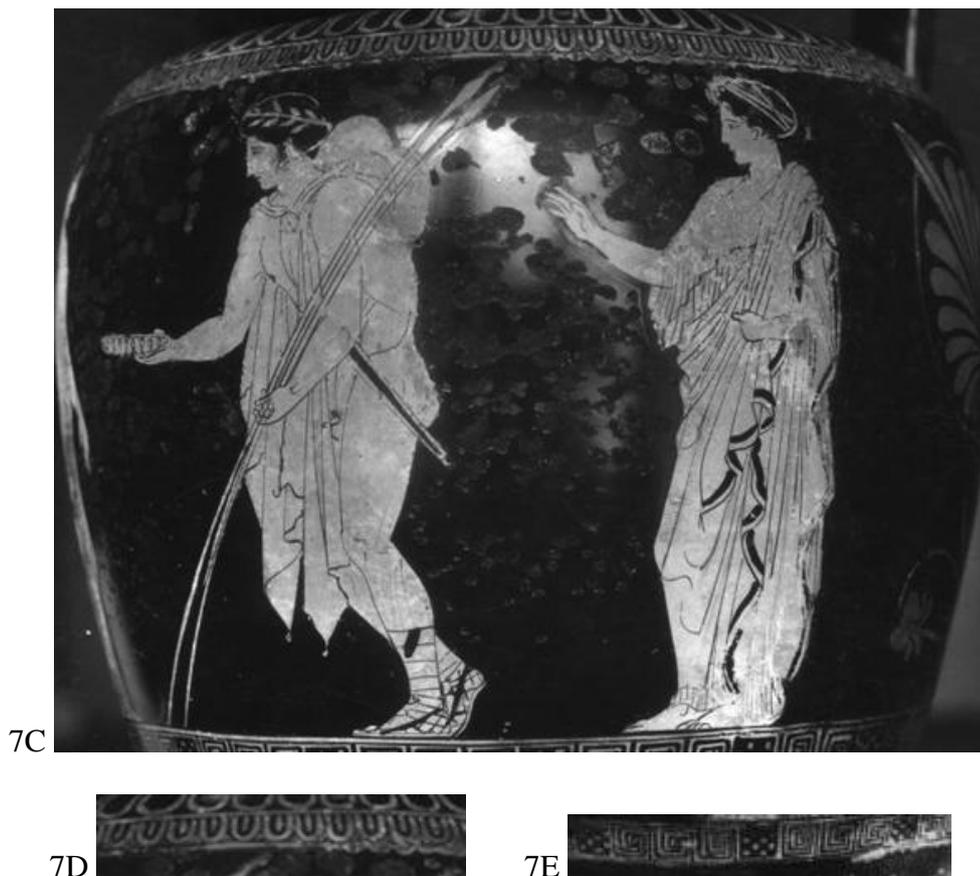


7A



7B

⁴⁵ Em seu contexto social de uso o vaso era usado para apanhar o vinho de um *kráter* ou *stamnos* e despejar em um *kántharos* ou na taça dos convidados.



Localização: Palermo, Mus. Arch. Regionale: 1280. Temática: Retorno de jovem. Proveniência: Ateniense. Forma: *Oinochoe*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Eretria Pintor por Beazley. Data: 450-400. Indicação Bibliográfica: <http://www.beazley.ox.ac.uk>.

Podemos perceber na imagem pintada neste *oinochoe* (Figura 7)⁴⁶ três mulheres e um homem. As três mulheres em pé vestem *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados com decoração em linhas retas. O jovem em pé veste uma *clâmide*. As mulheres estão representadas com cabelos presos e fitas transpassadas e o homem com uma coroa, um *petasos* (chapéu) e sapatos.

Da esquerda para direita, a primeira mulher (7A e 7B) segura um ramo provavelmente para a confecção de uma coroa. Percebemos que ela segura o mesmo com as duas mãos e nas extremidades, o movimento efetuado com os braços indica que há o objetivo de unir as duas pontas e formar uma coroa, assim defendemos. Nesta sequência a segunda mulher (7B)

⁴⁶ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 7.

realiza um movimento discreto com o braço esquerdo em direção ao personagem masculino que está na sua frente.

Após a segunda personagem feminina, da esquerda para direita, temos um jovem (7C). Sua vestimenta é simples e não cobre seu corpo. A nudez seria a vestimenta masculina, enquanto as mulheres deveriam ter seu corpo coberto. Ele segura com a mão direita uma *phiale* decorada com linhas retas e circunferências irregulares e com a esquerda segura um *spears*, (arma comum com eixo longo e uma ponta aguda, geralmente de metal), há um instrumento transpassado do ombro direito para o lado esquerdo. Na composição o sapato é bem elaborado com tiras transpassadas. Ressaltamos que este modelo de sapato está presente na documentação textual por nós analisada no capítulo anterior, especificamente na comédia *As mulheres que celebram as Tesmofórias*.

Enquanto ele estende a mão que está com a *phiale* para a segunda mulher, vislumbramos a terceira personagem feminina (7C) que efetua um movimento em sua direção, almejando tocá-lo com a mão direita, pois com a esquerda ela segura a vestimenta. Nesta produção o pintor utiliza as linhas quebradas e os quadrados irregulares como marcas de sua composição (7E).

O uso deste item se encontra no acabamento inferior que delimita a elaboração da imagem. O pintor procura através das inserções sinalizar imagens-chave da composição. Da esquerda para direita temos, no primeiro destaque com os quadrados a indicação da primeira personagem feminina, em seguida, o próximo quadrado está euforizando o ramo, o terceiro está abaixo da segunda figura feminina, o quarto demarca dois itens a *phiale* e *spears*, o quinto o homem, o sexto a mão da mulher que tenta tocá-lo e o sétimo a última mulher da cena. Compreendemos que o pintor estabelece uma conexão em sua produção buscando relacionar um elemento ao outro.

As roupas das personagens femininas nos induzem a conceber que a composição deveria auxiliar as mulheres na organização das vestes no cotidiano. Por estarem próximas à figura masculina, seus corpos estão bem cobertos e os detalhes nas roupas são discretos, assim como as fitas transpassadas nos cabelos.

O homem com pouca vestimenta euforiza a nudez masculina valorizada pela sociedade ateniense. A forma que o pintor compôs as mulheres com mais peças de roupa e o homem jovem praticamente nu está relacionada, assim defendemos, com o cotidiano em Atenas. Efetuamos estas considerações, pois compartilhamos com outros pesquisadores do corpo como linguagem não-verbal que “apenas o movimento do corpo não traduz o significado da mensagem, havendo necessidade de inseri-lo num contexto, permitindo que um mesmo gesto tenha diferentes significados nas diversas sociedades” (SILVA, BRASIL, GUIMARÃES, SAVONITTI, SILVA, 2000, p. 53).

Se identificamos que esta valorização da nudez vai além de sua exaltação na imagética, também entendemos que a vestimenta feminina representada possui uma ligação com o modelo que as mulheres de Atenas deveriam se espelhar. A matriz feminina de gênero se fazia presente de forma sutil, almejando direcionar a forma que as atenienses deveriam compor seus corpos com as vestes femininas.

O *Classical Art Research Centre* and *The Beazley Archive* levantam questões relevantes em torno desta imagem. São sinalizadas as inscrições: Πα [vδt] o [v]. [Πp] οκνε. Θεώ. Χρυσε [ις] {3} e as notas de Beazley apontam aproximação da composição da imagem com “Pandion derramando libações antes da partida”, e efetua ligações com Syracuse 30747 [sino RF krater pelo pintor Dinos, ARV [2] 1153-1117, A.: guerreiro (Pandion) sair de casa]. O problema, de acordo com as referências, é que Pandion aparece como um jovem antes de sua filha Procne. Há informações no site de que outros estudiosos concordam com a ideia de partida e outros autores discutem os nomes.

Este vínculo das atenienses com o presente e o futuro pode ser encontrado na documentação escrita e na imagética. Xenofonte, por exemplo, valorizou em seus escritos os vínculos das esposas com o lar e os filhos. De acordo com Frontisi-Ducroux, Xenofonte recorda insistentemente seu conselho aos maridos da jovem esposa que deveriam seguir os exemplos sábios de Iscômaco (FRONTISI-DUCROUX, 2009, p.11). O modelo que as atenienses deveriam seguir também se faz presente na próxima composição, a *hydría*⁴⁷. A função social da esposa, sua ligação com o futuro da *pólis* e a concepção dos futuros cidadãos foram euforizados pelo pintor.

Figura 8. Funções Sociais de uma esposa *bem-nascida*



⁴⁷ A *hydría* era utilizada no cotidiano como recipiente de água para a fonte, que nos remete a vida. Justamente o elemento central da pintura.



Localização: Cambridge (MA), Harvard Univ., Arthur M. Sackler Mus: 1960.342. Temática: Funções sociais de uma esposa *bem-nascida*. Proveniência: Vari. Forma: *Hydría*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Polygnotan Circle. Data: 430. Indicação Bibliográfica: C.V.A. U.S.A (Fasc. 6): 1937, Pl. XLIII; WILLIAMS: 1984, pp. 93-94; LESSA, 2010, p. 62; www.perseus.tufts.edu e www.beazley.ox.ac.uk.

Nesta cena (Figura 8)⁴⁸ temos quatro personagens representadas (8A). No centro da composição vemos uma mulher sentada em uma cadeira de encosto elevado, vestindo *chiton* e *himation* de cores claras e plissados. Ela está descalça e seus pés em um apoio (8A e 8C). A personagem usa um *sakkós* decorado com linhas quebradas e linhas pontilhadas envolvendo os cabelos e brincos (8A e 8C). A esposa está composta com roupa diferente da ama. Sua roupa é lisa e a da ama possui detalhes.

As minúcias na composição é que realçam a diferença que aparentemente não é perceptível. Os adereços atuavam como elementos de distinção social, de *status*. Temos também as variações de gênero dentro do grupo feminino. Defendemos que os pintores euforizaram nas cenas domésticas com a presença masculina elementos socioculturais que permeavam o cotidiano dos atenienses para compor suas obras. E neste conjunto de itens estavam os modelos impostos pela sociedade, por exemplo, o modelo *mélissa*.

Verificamos nesta imagem dois pontos relevantes. Primeiro: a esposa com o corpo praticamente todo coberto pela indumentária, com minúsculos detalhes exaltando seu *status*,

⁴⁸ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 8.

ou seja, a aproximação do esposo requer uma composição mais contida. Já o segundo sinaliza que: há uma diferença de *status* que está impressa no detalhe da vestimenta com a fita de cor escura e ondulada. Percebemos uma composição marcada pela presença do gênero aliado à diluição de poder. O cuidado com a apresentação do corpo feminino coberto diante da figura masculina sinaliza, assim entendemos, que nesta sociedade a mulher deveria apresentar-se com uma roupagem contida, discreta. Mas apesar da preocupação com a indumentária das atenienses o pintor indica que no grupo de mulheres havia distinções e estas estavam também nas vestes.

A ama está em pé, meio inclinada e descalça, recebendo uma criança que está sendo transferida do colo da mãe para seus braços. Ambos estão com os braços estendidos indicando o direcionamento da criança para o colo da segunda mulher. Lissarrague afirma que no gineceu as mulheres e os filhos estão juntos (LISSARRAGUE, 2003, 165). A ama veste *chitón* decorado com linha reta e uma túnica simples com mangas longas com fitas de cor escura em linha ondulada. A mulher está com os cabelos amarrados atrás e não possui brincos (8A e 8D). Vislumbramos a ausência de roupa no bebê que apenas usa um símbolo apotropáico. Sua masculinidade pela nudez está sendo exaltada desde a infância.

Ao abordar a temática crianças na arte grega, Luísa de Nazaré Ferreira destaca o crescimento de produções que tratam deste assunto, especialmente após a lei promulgada por Péricles em 451/450 que determinava que a cidadania ateniense só deveria ser concedida a indivíduos nascidos de pai e mãe atenienses casados legitimamente. Analisando esta *hydría* a pesquisadora defende que:

(...) uma espécie de retrato ideal de uma família ateniense rica: no centro da cena, que um tear situa no interior do gineceu, uma mãe sentada numa cadeira de encosto (klismos) entrega o seu bebê, um menino, a uma escrava. Atrás de si, um homem jovem observa-as. Uma coroa suspensa sobre as figuras pode ser um sinal de que casaram recentemente e explica por que razão o marido é retratado tão jovem, quando normalmente seria muito mais velho do que a esposa. Também aqui o artista realçou a identidade sexual da criança, confirmando a importância da descendência masculina (FERREIRA, 2010, p. 78).

Compartilhamos com Ferreira que a preocupação com a continuidade da *pólis*, com a valorização da descendência masculina e do nascimento dos futuros guerreiros intensificava a importância da maternidade. Esta função social de uma esposa *bem-nascida* está ressaltada na imagem: a concepção de filhos, principalmente do sexo masculino. Devemos enfatizar, nesta representação, os gestos. A comunicação é destacada pelo pintor, se fazendo presente através da harmonia dos gestos, especialmente através da transferência do recém-nascido do colo da mãe para o colo da ama e da indumentária diferenciada. A representação em perfil não convida o receptor da mensagem a participar da ação.

Na imagem ainda temos um personagem masculino vestindo *himátion* (8A e 8E). É interessante percebermos que o homem está inclinado. Acreditamos que o pintor lançou mão deste recurso com o intuito de indicar a disforização da presença masculina neste espaço. Ele segura com a mão esquerda um bastão que é um símbolo masculino de poder e autoridade.

A diferenciação quanto ao corpo e as roupas é indicada por José Luiz Dutra. Ele enfatiza que desde pequenos meninos e meninas vão sendo diferenciados pelo artifício das roupas e que também vão sendo educados sobre a maneira apropriada de como cada sexo deve se vestir (DUTRA, 2002, p. 362). Verificamos no decorrer da análise desta imagem esta proposta de Dutra.

A presença de mobília (cadeira de encosto alto e assento para pôr os pés) nos permite afirmar que a cena é de interior. O tear, além de ser também um signo de interioridade, reafirma as tarefas domésticas femininas no interior do *oikos* e é outra forma de comunicação das mulheres, pois estão geralmente em grupos, trocam ideias, renovam sua identidade e se mantêm informadas, entre outros.

Na Grécia antiga, o processamento da lã e de outros materiais utilizados na fabricação de tecidos é especificamente feminino. Ele está contido em uma realidade que envolve a

divisão de papéis que reservaria os trabalhos do interior às mulheres (FRONTISI-DUCROUX, 2009, p. 45).

A coroa pendurada indica também o maior prêmio que a ateniense poderia ter em sua vida, nas competições cotidianas. A concepção de futuros cidadãos para a *pólis* e esta vitória estaria simbolizada pela coroa que foi inserida pendurada na direção da esposa e do bebê. Ela também se encontra no pescoço do vaso, como uma extensão da desta premiação, uma continuidade. No acabamento inferior temos linhas quebradas e linhas cruzadas. Compreendemos que era um estilo do pintor.

A próxima imagem se encontra pintada em um *lekythos squat*⁴⁹, de proveniência não fornecida. Este vaso também contém a presença masculina em uma pintura cotidiana.

Figura 9. Partida de Guerreiro



⁴⁹ Em seu contexto social o vaso era usado para óleos, unguentos e como uma oferenda ao morto.



Localização: 216941, London, Private, New York (NY), Metropolitan Museum, 22.139.31. Temática: Partida de guerreiro. Proveniência: Não fornecida . Forma: *Lekythos*, *Squat*. Estilo: Figuras. Vermelhas. Pintor: Eretria Pintor por Beazley. Data: 450-400. Indicação Bibliográfica: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/DB67E222-EE2B-48D0-97FB-C090ACEAC5B7>.

A pintura contida neste *lekythos* (Figura 9)⁵⁰ euforiza a partida de um guerreiro. Apesar da masculinidade estar presente nas interações humanas desta sociedade, a atuação feminina se dilui em várias estruturas desta. Sem a mulher não há guerreiros para a *pólis*. Os grupos femininos são responsáveis pelo passado, presente e futuro de Atenas, pois possuem funções inerentes no seu interior, como por exemplo, vínculos com os rituais relacionados aos mortos, com a administração do *oîkos* e ritos de fertilidade, entre outros.

A presença da mulher na composição da pintura nos remete a esta importância feminina na vida dos agentes sociais desta *pólis*. O guerreiro jovem, com o corpo bem definido, e aparamentado com escudo, bastão e capacete é auxiliado pela figura feminina (9A e 9C). Este corpo masculino sofreu a ação da personagem feminina para compor sua identidade de guerreiro. Le Breton afirma que:

Se as fronteiras do homem são traçadas pela forma que o compõe, tirar dele ou nele acrescentar componentes metamorfoseia a sua identidade pessoal e as referências que lhes dizem respeito diante dos outros. Em suma, se o corpo é um símbolo da sociedade, (...), qualquer jogo sobre a sua forma afeta simbolicamente o vínculo social (BRETON, 2009, p. 223).

⁵⁰ Para obtenção de mais detalhes, consultar anexo 9.

O cidadão ao lançar mão destes acessórios modifica sua identidade, ele passa a ser visto como guerreiro, já a esposa veste um *péplos* de cores claras e plissados. Seus cabelos estão presos com um *chinó* decorado com círculos. A opção da inserção do brinco pode indicar o *status* social. A singeleza do mesmo com a multiplicidade de significados, dentre eles, a indicação do *status* social desta mulher. Há sincronia na realização dos movimentos. Os olhares em perfil indicam que o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação.

A cena é de interior, pois temos um banco com almofada decorada com linhas quebradas (9A e 9B). As personagens em pé evoluem num mesmo plano. Os itens de uso cotidiano que a figura feminina segura, o *oinochoe* na mão direita e a *phiale* na mão esquerda possuem um contexto de uso no cotidiano que nos remete aos cuidados com a preparação deste guerreiro e são ações que pertencem ao universo feminino e não masculino.

Interpretamos que a temática é tradicional, comum que legitima e reafirma a figura do homem, do guerreiro. A personagem feminina está composta de forma tradicional, seu *péplos* é simples, discreto e seu *chinó* decorado. O uso do brinco complementa o reforço do seu *status* social. Os adereços, neste caso, seriam utilizados para comunicar que ela pertencia ao segmento abastado. O gênero constrói uma relação social onde podemos entender que a esposa/mãe na presença do homem deveria se mostrar singela, usar vestes que estavam em consonância com o comportamento determinado pela sociedade, mas informa também sobre a estrutura que está em torno do guerreiro, este suporte que é de dominação feminina.

A esposa preenche seu cotidiano com ações que refletem, neste caso, na vida do defensor da *pólis*. A temática representada no vaso entre 450-400 nos remete ao contexto vivenciado pelos atenienses, a Guerra do Peloponeso. A figura do guerreiro com seus aparatos são elementos que estavam contidos no cotidiano do pintor, da mesma forma que, a composição da figura feminina está relacionada aos elementos que ele reconhece, identifica,

neste grupo social como itens femininos, pois sua obra é para ser vista, identificada, interpretada.

Compreendemos que a roupagem como forma de linguagem está intimamente ligada à ocasião, ao conjunto sociocultural em um determinado momento. E ao articular os elementos a ateniense poderia usar a sua *métis*, combinar os componentes que estavam disponíveis naquele momento ao seu redor e agir. Medeia e Electra atuam com o que possuem.

Verificamos nas tragédias que as mulheres lançavam mão de objetos de seu cotidiano para alcançar o que almejavam. No meio cômico Lisístrata e Praxágora tecem e tramam com as vestes e os acessórios, a primeira com roupas femininas e a segunda com a indumentária dos cidadãos. A esposa de Iscômaco, no *Oikonomikós*, também age de forma semelhante quando aparece ao seu marido pintada, bem arranjada e ele a repreende. Compreendemos então que se a ocasião não possuísse ligações com o figurino Aristófanes não se preocuparia, nas obras analisadas no capítulo anterior em, por exemplo, nas *Mulheres que celebram as Tesmofórias* preparar o corpo da personagem Parente para adentrar no *Tesmofórion*, e na obra *As mulheres no Parlamento* em preparar o corpo das personagens femininas e trocar suas roupas por vestes de seus esposos objetivando a participação destas na Assembleia.

A decoração da *phiale* que está na mão esquerda da mulher se prolonga ao acabamento do vaso e também estabelece uma conexão com a pintura do vaso analisado anteriormente, pois apresenta a utilização dos mesmos recursos da figura anterior (9D e 9E). As formas geométricas e linhas que o pintor introduz neste cenário podem estar relacionadas a uma tentativa de imprimir sua marca, seu registro seu modelo.

Ao tecermos uma comparação entre a sétima figura e a nona, verificamos mais uma vez na composição do pintor objetos que circulavam em Atenas. A sétima figura é um *oinochoe* de fabricação e proveniência atenienses, este vaso estava inserido no cotidiano da

sociedade estudada. Podemos ver na pintura da nona figura um *oinochoe*. Há uma extensão deste objeto na criação Eretria.

Vislumbramos a existência entre os atenienses de um *oinochoe* e a representação deste modelo em uma pintura. Outro modelo que aparece nestas figuras é o *phiale*⁵¹. Na figura 7 o jovem que retorna segura-o; já a figura 9 que destaca a partida do guerreiro quem segura é a mulher. Dois momentos importantes para a *pólis*: a chegada e a saída masculina no *oikos*.

No próximo item contemplaremos imagens de pinturas que valorizam a figura feminina sozinha, especialmente a esposa bem-nascida, ou com uma auxiliar. Efetuamos uma análise minuciosa dos elementos que formam a cena, principalmente a indumentária.

3.2. Presença feminina: *múltiplos discursos visuais*

Neste item da tese iremos priorizar as imagens que destacam personagens femininas sozinhas ou com uma ajudante. A próxima cena representada está em um *lekythos*⁵² ateniense, cuja proveniência é de Vari.

Figura 10. Cena doméstica



10A



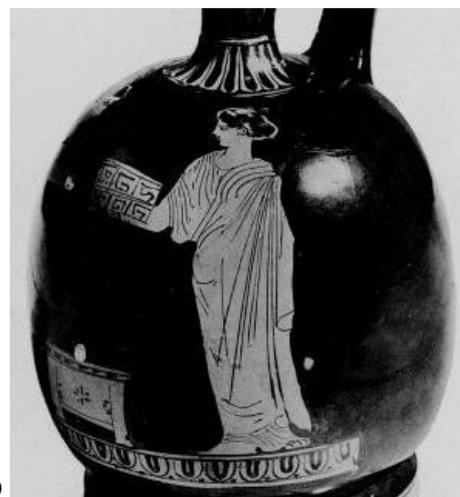
10B

⁵¹ *Phiale* era um vaso utilizado para derramar libações aos deuses.

⁵² Em seu contexto social o vaso era usado para óleos, unguentos e como uma oferenda ao morto.



10C



10D



10E



10F

Localização: Cambridge (MA), Harvard Univ., Arthur M. Sackler Mus: 59.220. Temática: Cena doméstica. Proveniência: Vari. Forma: *Lekythos, Squat*. Estilo: Figuras. Vermelhas. Pintor: Eretria Pintor por Robinson. Data: 450-400. Indicação Bibliográfica: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/80232C35-BD47-4D5D-AC86-74AE93F219C0>.

Na imagem pintada no *lekythos* de Eretria (Figura 10)⁵³ observamos duas personagens femininas numa cena tipicamente doméstica. A primeira mulher em pé, está envolvida em um tecido de cores claras e plissados, com ombro direito descoberto. Ela estende este braço na direção da caixa que a outra personagem segura. Sua mão está aberta e contém um objeto que provavelmente seria depositado na caixa (10A e 10C). Já a segunda mulher também está em pé e veste um *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados; estando o seu corpo todo coberto. Ela segura uma caixa com a mão direita e a estende a primeira mulher (10B e 10D).

Os cabelos das personagens estão presos e contém fitas largas. A primeira mulher (10A e 10C), além de estar curvada, se apoia em um bastão. Desde o início da pesquisa, propomos uma análise que concebe o bastão como um símbolo de poder masculino, mas que

⁵³ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 10.

algumas mulheres lançavam mão, em momentos oportunos, para denotar poder e prestígio ao realizar uma ação. Estão descalças e evoluem em um mesmo plano.

Interpretamos que o pintor utilizou o bastão para identificar a esposa que comandava a ação naquele espaço. É ela que porta o objeto que está associado à caixa e o seu corpo está em parte descoberto denotando sua juventude. A presença de um tecido simples, sem ornamentação e a ausência de brincos, pulseiras e outros acessórios podem nos indicar que a sua composição estava por terminar. Também nos remete à mulher *aracne* que age em seu espaço preparando sua teia com o intuito de atrair sua presa. Em *Lisístrata*, as mulheres atraem seus esposos com a sedução como partilhamos no capítulo anterior.

No centro da composição temos uma caixa e uma arca, ambas decoradas (10A). O elo que une as ações das duas personagens é justamente a caixa decorada com linhas quebradas e linhas retas, que está na mão da segunda personagem e a arca decorada, com linhas retas, círculos disformes que formam uma flor e frutos, que já contém um objeto parecido com o que está na mão da primeira personagem. A caixa e a arca nos conduzem aos segredos, ao que não pode ser desvelado. Verificamos um cuidado com o que deve ser guardado. Há cumplicidade e sincronia na execução das ações das mulheres. Neste espaço interno ações praticadas pelas personagens se distanciam do universo masculino.

Compreendemos que ao depositar algo na caixa segurando um bastão com parte do corpo descoberto revelando sua juventude sinalize que a mulher que comanda a ação poderia ir além do que era idealizado pela sociedade. O movimento dos corpos indica sintonia na execução da ação, que as mulheres agem tendo o apoio de outras que poderiam ser escravas ou não. A atitude de pôr na caixa, guardar, ocultar, pode indicar que as mulheres possuíam segredos, que eram partilhados por elas e que de alguma forma venceram as barreiras da privacidade e chegaram ao pintor. *Odisseus* sabe das artimanhas de sua mãe por intermédio da escrava. Eurípidés através de *Hipólito* revela ao público que assiste, aplaude e reflete sobre o

que foi apresentado que os planos elaborados pelas mulheres transbordavam na sociedade conduzidos por suas escravas e atenienses menos abastadas e que possuíam mais mobilidade social.

Concebemos que a segunda mulher que auxilia a primeira age de acordo com a sua movimentação, ou seja, ela está em segundo plano. Os jogos de olhares estão em perfil, o que significa afirmar que o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação. A movimentação dos corpos na figura está intimamente relacionada ao olhar, pois elas realizam as ações compenetradas uma no olhar da outra. Defendemos que você se vê no olho do outro, na proximidade com o outro. Nesta imagem temos uma construção de espaço de intimidade, onde há itens que podem velar objetos.

Vernant argumenta que a amizade (*philia*), a existência de algo comum entre o outro e nós, é um dos elementos fundamentais que torna possível a existência da *koinonía*. Este liame faz com que sintamos nossa existência como plena na e pela proximidade com o outro (VERNANT, 2001, p. 29-31).

Esta iminência está sinalizada na indumentária, onde mulheres pertencentes à um mesmo segmento são compostas com vestes sem decoração. O pintor sinaliza a tendência das esposas de Vari utilizarem uma roupagem lisa, sem elementos que despertassem a atenção. Estas vestes lisas estariam vinculadas à questões de gênero, a modelos que permeavam a sociedade no período em que foi produzida. Por que a mulher tem que usar uma roupa que não desperte o olhar de outros agentes? Se há uma necessidade em reafirmar na pintura de vasos de uso cotidiano esta prática, podemos então interpretar que as interações entre os agentes sociais não estava fluindo de acordo com o esperado, ou seja, na composição das vestes as mulheres estavam se distanciando de papéis prescritos.

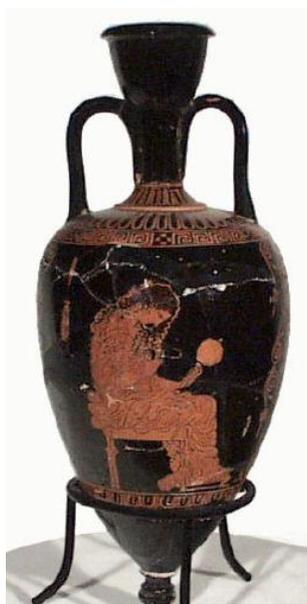
Esta composição que analisamos se prolonga até as finalizações. Cada pintor imprime em sua produção detalhes nos acabamentos superior e inferior que delimitam o local que foi

trabalhado o tema central. Estão presentes as linhas retas, os arcos de circunferência e os círculos. Observamos que estes (10E e 10F) também estão presentes em outras obras do pintor.

Na próxima imagem – Figura 11 – podemos vislumbrar as mesmas inserções sendo utilizadas no uso da finalização e demarcação da temática central com a inserção de novos detalhes. Analisaremos um *amphoriskos*⁵⁴ de proveniência não fornecida. A temática tratada por Erétria neste vaso é uma cena do cotidiano representando, em uma face, uma esposa *bem-nascida*, assim defendemos, sentada com um espelho e, na outra face, uma mulher com faixa e caixa. Entendemos que esta segunda figura seria sua auxiliar. Podemos entrever na imagem que segue que o ensejo é outro, mas o período datado é o mesmo.

Figura 11.

Face 11.1 Mulher sentada com espelho



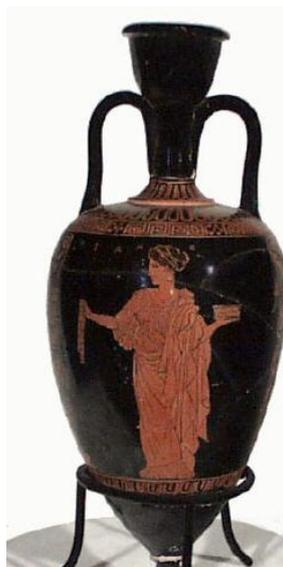
11.1A



11.1B

⁵⁴ Pequena *amphora*. Usado para vinho, óleo e outros artigos.

Face 11.2 Mulher com caixa e faixa

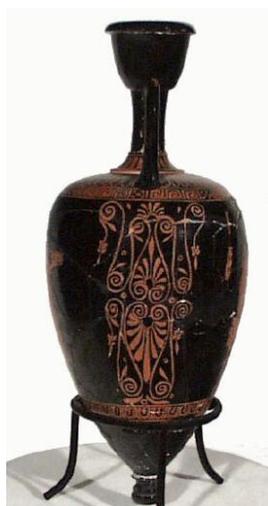


11.2A



11.2B

Face 11.3 Acabamentos



11.3A



11.3B



11.3C



11.3D

Localização: Oxford, AshmoleanMuseum: V537. Temática: A. Mulher sentada olhando para um espelho./B. Mulher com caixa e faixa. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Amphoriskos*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Eretria Pintor por Beazley. Data: 450-400. Indicação Bibliográfica: www.beazley.ox.ac.uk/record/4A82D503-4806-4A54-B76A-541FEC033A37.

A existência social de um universo feminino particular é sinalizada pelo pintor (Figura 11)⁵⁵. Em sua composição vislumbramos a existência de elementos que nos remete à movimentações femininas no interior do *oîkos* que vão além da administração do mesmo e da concepção de filhos. A pintura contida neste *amphoriskos*, assim defendemos, exalta a vaidade feminina.

Iniciaremos nossa análise partindo do pressuposto de que na imagem 11A temos uma esposa jovem sentada em um banco segurando um espelho com a mão esquerda. Suas vestes (*chitón* e *himátion*) são simples com cores claras e plissadas, não possuem detalhes. Seus cabelos estão soltos e não possuem nenhum adereço. Seus pés estão apoiados.

Aristófanes sublinha que o espelho era um aliado das mulheres. Quando questiona a masculinidade de Ágaton por intermédio da personagem do Parente na comédia *As Mulheres que celebram as Tesmofórias* ele lança mão deste acessório, entre outros, para retratar o mundo feminino, especialmente a vaidade assim entendemos.

Na pintura a esposa está com olhar voltado para a imagem gerada pelo espelho e com a mão direita ela mexe nos cabelos. Parece estar se admirando. É uma cena de interior e de privacidade, entendemos que a esposa estaria em um dos espaços de convivência feminino. A representação está em perfil, ou seja, o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação.

A presença masculina se distancia desse espaço. Os homens reconhecem que ele acontece, como por exemplo, Hipólito afirma que as mulheres tecem planos variados que transbordam na *pólis*, pois são levados por suas criadas (EURÍPIDES, *Hipólito*, vv. 696-698).

No acabamento superior que delimita a imagem 11A o pintor procura, através das linhas quebradas e de quadrados irregulares, marcar três pontos importantes de sua composição. Da esquerda para direita, o primeiro ponto com os quadrados euforiza o

⁵⁵ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 11.

alabastron, o segundo a esposa e o terceiro ponto estaria destacando o espelho. A figura feminina sentada no centro da imagem seria o elemento de interseção que estaria ligado aos perfumes, à sedução e à vaidade. As atenienses, na intimidade, se distanciavam do modelo *mélissa* e se aproximavam do modelo *aracne*.

Na face que identificamos como 11B temos outra mulher em pé vestindo *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados. Sua roupa é simples, não possui decoração e está descalça. O que chama nossa atenção é a fita transpassada nos cabelos que estão presos e especialmente o colar com pingente. Este item acrescentado na composição pode indicar que a mulher está auxiliando a esposa da face 11A, mas não seria uma escrava e sim a mãe ou parente próxima. O acessório confere a mulher da face 11B *status* social.

Ela segura uma faixa com decoração na mão direita, seu braço está esticado na direção da mulher que está sentada na face 11A. Na palma de sua mão esquerda encontra-se uma caixa decorada com linhas quebradas. Percebemos que a auxiliar denota harmonia ao realizar as ações. Sua representação está em perfil não convidando o receptor da mensagem a participar da ação. Compreendemos que é um espaço particular, as caixas e os baús presentes nestas composições sinalizam que nestes espaços e dentro destes objetos estariam guardados elementos que os homens desconheciam, que estavam distantes de seu universo.

O pintor representa o que ele conhece desse espaço, as tramas são representadas pelas caixas e estão veladas em meio às ações das mulheres. Na parte superior da imagem 11B da esquerda para direita, de acordo com as informações contidas no *Beazley Archive*, vislumbramos a palavra: Θεαν^ο. Entendemos que seria a mulher mais velha que auxiliava a jovem esposa. E não seria uma acompanhante comum, pois os adereços estão presentes.

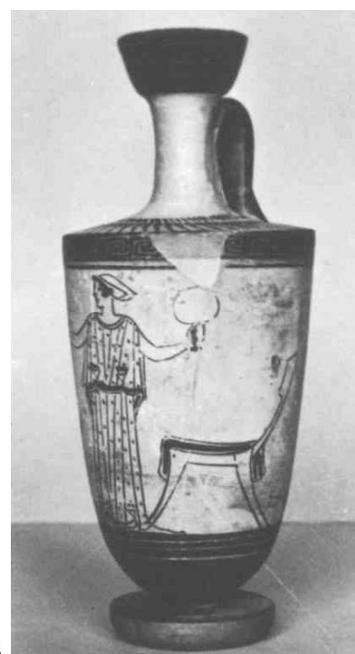
Mais uma vez analisando os acabamentos que rodeiam a imagem, principalmente no espaço superior, verificamos que nesta face ele efetua duas marcações com linhas quebradas e de quadrados irregulares e não três. Ele sinaliza a faixa e a caixa deixando a ajudante sem

sinalização, pois ela não centralizaria estes elementos como na face 11A. Eles seriam conduzidos até a figura central que, neste caso, está na outra face. A caixa e a faixa se destinam a esposa que aguarda envolvida com sua imagem e seus pensamentos. Analisaremos mais uma imagem que também retrata uma figura feminina com espelho.

Figura 12. Mulher, flor e espelho



12A



12B



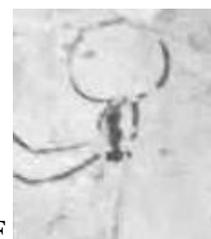
12C



12D



12E



12F

Localização: Collezione Mormino (I) III Y - Palermo. Temática: Mulher com espelho e flor. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Lekythos*. Estilo: Fundo Branco. Pintor: Não fornecido. Data: Segundo quarto do V século a. C. Indicação Bibliográfica: C.V.A. _ Palermo – Collezione Mormino Banco Di Sicilia 1971. Tav. S. (177) - Ceramica Attica a Fondo Bianco. A cura di Juliette de la Genière.

A cena deste *lekythos*⁵⁶ (Figura 12)⁵⁷ também contempla uma figura feminina sozinha. O pintor representou uma personagem feminina em pé com um espelho em uma das mãos e uma flor na outra; ela veste um *péplos* decorado com linhas retas e círculos (12A, 12B, 12C). Os círculos estão espalhados por toda a vestimenta, já as linhas estão na extremidade da mesma. Entendemos que a ausência da figura masculina dilui o modelo, permitindo que a ateniense ganhasse mais liberdade para atuar. No gênero trágico também encontramos estes indícios. A personagem Electra, de Sófocles, aproveita a ausência da figura masculina para agir.

Seu cabelo está preso com um *sakkós* decorado com linha reta (12C). Da esquerda para direita temos como instrumentos de trabalho (um cesto com meada de lã), a personagem feminina no centro da cena e uma cadeira adornada com um tecido. O pintor incluiu nesta temática, elementos tradicionais que envolvem a esposa bem-nascida, mas vai além ele inclui itens da vaidade feminina como o espelho e as plantas que nos remetem aos perfumes. A vivência feminina não está contida somente no modelo tradicional. As esposas bem-nascidas agiam, criavam suas teias cotidianas como as aranhas.

A presença de mobília é um indício de que a cena é de interior. E isso também é um fator indicador de que a vida das mulheres não se encerrava no gineceu efetuando apenas as atividades contidas no modelo *mélissa*. Salientamos que os cestos, o espelho (12F) e as caixas eram uma constante em grande parte das representações na cerâmica ática, mas principalmente em pinturas que favorecem a ausência masculina. O olhar da personagem está voltado para a flor que segura com a mão direita.

A temática, neste vaso, valoriza os adornos femininos, ou seja, o espelho e as flores (12E) que remetem aos perfumes. Compreendemos que este mundo não está desvinculado do modelo idealizado para as mulheres atenienses, um modelo que também envolve, o trabalho

⁵⁶ Vaso usado para óleo, unguentos e como oferenda para o morto.

⁵⁷ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 12.

de fiação e a tecelagem, mas acrescenta outros elementos que faziam parte do cotidiano dessas mulheres que não eram valorizados nas produções dos agentes sociais que euforizavam o modelo *mélissa*. Nessa imagem dois aspectos da vida das mulheres estão representados: o trabalho com a lã e a vaidade/sedução. Estes últimos com maior destaque, pois a personagem está no centro da cena e seus gestos mostram o espelho e a flor. A tecelagem está remetida a um segundo plano.

Priorizando, neste momento, as imagens que envolvem a vaidade e os adornos femininos, temos no próximo *lekythos*⁵⁸ a imagem de cuidados pessoais de uma esposa.

Figura 13. Cena de toailete



13A



13B

⁵⁸ Vaso usado para óleo, unguentos e como oferenda para o morto.



13C



13D



13E



13F



13G

Localização: Gela – Museo Archeologico Nazionale. Temática: Cena de toailete. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Lekythos*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: De Providence. Data: 475. Indicação Bibliográfica: C. V. A. Museo Archeologico Nazionale di Gela – Fasc. III. Tav. 29 e 30. Filippo Giudice. 1974.

Os cuidados com o corpo estão sendo enfatizados nesta imagem (Figura 13)⁵⁹. O arranjo mais simples nos remete à idealização almejada (roupa com pouca decoração, apenas a linha reta), mas os seus adereços estão em destaque para reafirmar seu *status* social.

O pintor deste vaso inseriu em sua composição duas personagens femininas vestindo *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados. As personagens estão de pé e em um mesmo plano. Elas denotam sincronia ao efetuarem as tarefas. A representação em perfil das personagens impede a participação dos receptores. Enquanto a primeira efetua o gesto de pôr a fita no cabelo, a segunda tem seu olhar voltado para a ação da primeira. Concebemos que ela estava ajudando nesta ação, prestando auxílio, pois o espelho está ausente.

⁵⁹ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 13.

A primeira mulher da esquerda para direita possui roupa com decoração em linha reta, seus cabelos estão presos, usa brincos e ela está efetuando o gesto de pôr a fita no cabelo (13C). A segunda personagem veste roupa lisa, seus cabelos estão soltos e são curtos (13D). Ela segura na mão direita um *alabastro*, vaso pequeno para perfume ou óleo usado pelas mulheres na toailete e nos cultos e parece estar mostrando-o para a primeira mulher (13D e 13G). Já na mão esquerda ela segura um *plemochoe*.

A presença do vaso na mão da personagem desperta nossa atenção, pois é um dos modelos de tigela com uma ampla bacia apoiado em uma haste alta. A borda deste tipo de vaso é bem ampla, provavelmente para evitar que o líquido derramasse. Em seu contexto social de uso este vaso era utilizado como recipiente para perfumes e óleos. Dessa forma, concebemos que seria um dos elementos da vaidade feminina que o pintor retratou. Valorizando, ao contrário da aversão aos odores euforizada no modelo *mélissa*, uma forma de seduzir, de atrair uma presa. Com a mão esquerda ela também segura uma lamparina que servia, pressupomos, para a depilação que nos remete à sedução.

A segunda personagem está usando somente o *chitón*, ficando seu corpo a amostra através do tecido transparente. A representação de um corpo completamente vestido e com adereços e o outro com a roupa transparente e sem adereços pode ser indício de que as personagens são de *status* diferenciados. A primeira figura seria a esposa *bem-nascida* e a segunda uma mulher de segmento menos abastado que estava ajudando-a.

Podemos verificar através da análise da imagem que esta segunda figura, da esquerda para direita, tem os seios mais destacados. Enquanto que a primeira tem o seu corpo coberto com mais peças de roupa ficando o destaque anatômico dos seios menos intenso. A valorização do corpo aliada à sensualidade está presente nas duas figuras, mas com diluições diferentes. A hipótese de que a mulher que está com o corpo coberto é uma esposa *bem-nascida*, pode ser levantada, já que sua roupa além de estar cobrindo completamente seu

corpo contém detalhes, ou seja, a linha reta, o adereço que está sendo posto em sua cabeça, a faixa e os brincos. As roupas, os adereços e as joias serviam, dessa forma, para demarcar posições sociais.

Na parte superior que delimita a imagem encontramos três marcações com os quadrados irregulares. Vislumbramos duas em cima da primeira figura feminina e uma da segunda. A esposa *bem-nascida* foi contemplada com dois ícones e sua auxiliar com apenas um. Na parte inferior temos duas marcações; a primeira, bem próximo da esposa, e uma segunda entre a esposa e a sua auxiliar. Concluimos que o ato de direcionar as marcações, pôr em um determinado local o ícone ou não pode indicar uma forma do pintor valorizar uma figura em detrimento da outra.

A próxima imagem está contida em uma *hydría*⁶⁰. O pintor Eretria priorizou neste vaso uma cena doméstica de interior. A composição envolve duas mulheres e elementos que nos auxiliam a interpretar que o mundo feminino transpassa o idealizado pela matriz feminina de gênero e transborda na *pólis*.

Figura 14. Cena doméstica

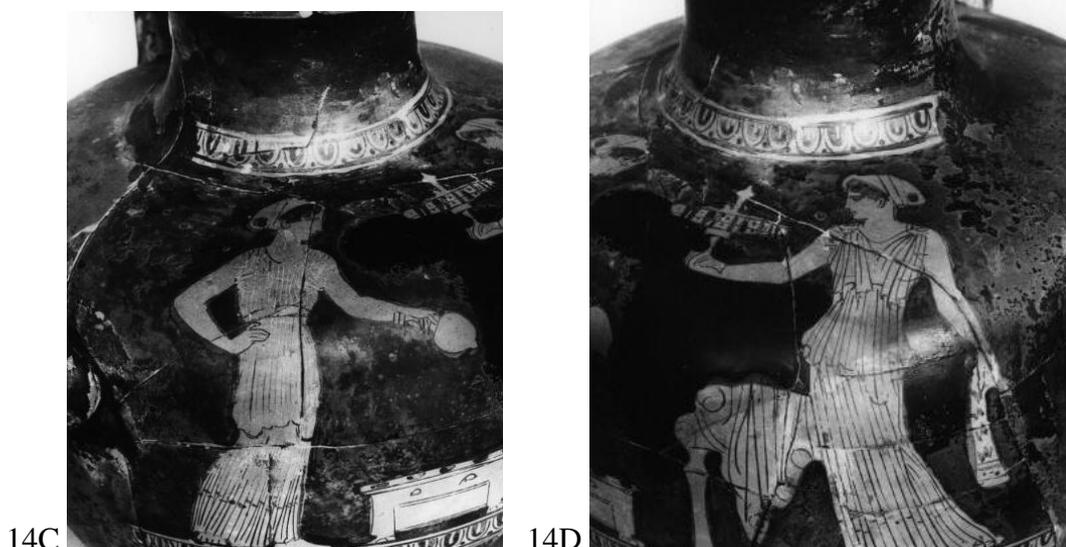


14A



14B

⁶⁰ Em seu contexto social de uso era um recipiente de água para a fonte.



Localização: Oxford, Ashmolean Museum: 1.925,70. Temática: Duas Mulheres. Proveniência: Grécia. Forma: *Hydria*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Eretria Pintor por Beazley. Data: 450-400. Indicação Bibliográfica: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/1224BD3E-4FB6-484A-ACFB-D90C0431FD10>; Corpus Vasorum Antiquorum; OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM 1, 25, PL.(124) 32.4. Lezzi-Hafter, A., *Der Eretria-Maler, Werke und Weggefahrten* (Mainz, 1988): PL.130, No.206.

A imagem contida na *hydria* (Figura 14)⁶¹ constitui mais um dos exemplos que enriquece as informações sinalizadas pela documentação literária de que a mulher, na companhia de outras, se aproximava do modelo *aracne*, especialmente na ausência da figura masculina. A presença de alguns objetos, dos gestos e de determinados vasos em cena indicam este estreitamento com a postura da *aracne*.

Na cena que vislumbramos nesta *hydria* temos duas mulheres de pele clara descalças. A primeira, da esquerda para direita, veste *chitón* de cores claras e plissados e a segunda está vestida com *péplos* de cores claras e plissados. Com estes modelos de roupagem os membros superiores das mulheres ficam mais livres, o que conseguimos ver com facilidade. Não temos decoração. Os cabelos estão presos e com *sakkós*.

Da esquerda para direita, a primeira mulher em pé está com a mão direita na cintura e com a mão esquerda ela segura um espelho. Este braço está inclinado e o espelho apontado na

⁶¹ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 14.

direção da mobília, ou seja, do baú e do banco. Parece indicar onde a segunda mulher deve por o *plemochoe*. Ela está descalça. Seus gestos são harmoniosos. Parece estar mostrando algo para a segunda personagem que está depois da mobília. Seu olhar em perfil indica a existência de cumplicidade, diálogo na realização das atividades.

Próximo ao seu pé esquerdo, temos um baú decorado com linhas retas, círculos e circunferências irregulares. A presença deste tipo de mobília que era utilizada para guardar objetos no interior do *oikos* também sinaliza o que não devia ser visto, divulgado a todos os componentes da casa, principalmente os esposos. Geralmente seu conteúdo é revelado com a ausência da figura masculina na imagem.

Após o baú temos outra mulher em pé com as duas mãos ocupadas. Ela parece auxiliar a primeira figura. Em suas mãos temos dois itens que ajudariam na composição da primeira personagem. Com a mão direita ela segura um *plemochoe* decorado com linhas retas e círculos irregulares. Já com a mão esquerda segura uma faixa que está ornamentada com linhas retas e linhas quebradas.

Em um segundo plano, atrás da segunda mulher, temos um banco que contém um tecido que não possui decorações em cima. O acabamento, ou seja, as delimitações da figura foram elaboradas nas partes superior e inferior contendo as linhas retas, os arcos de circunferência e os círculos como já verificamos em outras figurações artísticas do pintor Eretria.

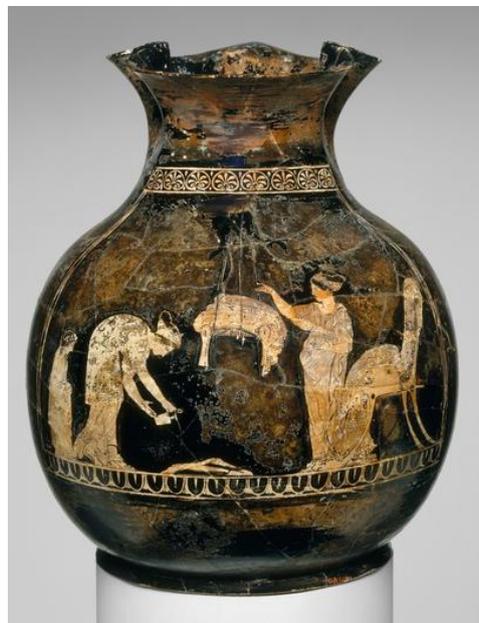
Na próxima imagem contida em um *oinochoe*⁶² podemos ver tecidos representados contendo bordados diversos. O estilo de desenho do pintor Eretria influenciou artistas posteriores, como por exemplo o Pintor Meidias. Esta produção envolve o sexo feminino e nos interessa em particular, pois contempla o corpo e sua segunda pele, as vestes e acessórios com riqueza de detalhes.

⁶² Em seu contexto social de uso o vaso era usado para apanhar o vinho de um *kráter* ou *stannos* e despejar em um *kántharos* ou na taça dos convidados.

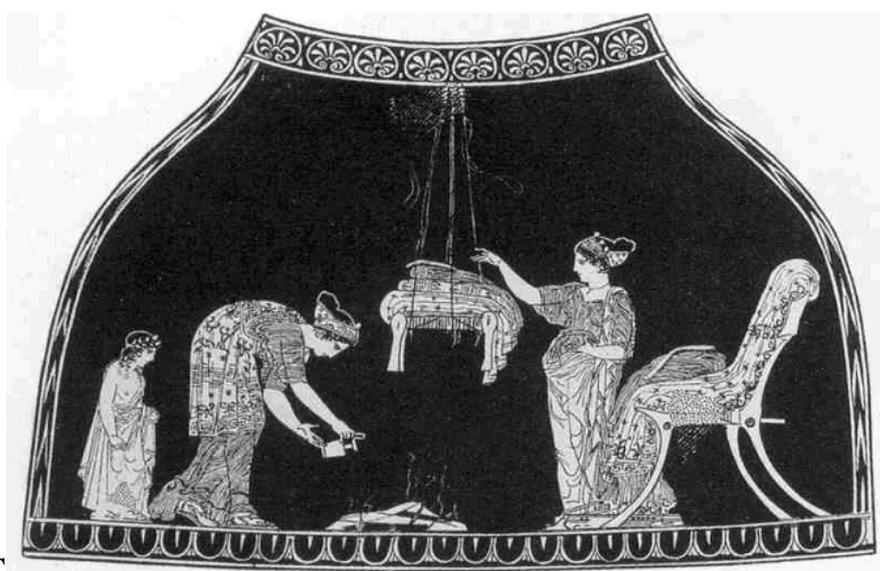
Figura15. Mulheres secando roupas



15A



15B



15C

Localização: Nova York, Metropolitan Museum, 75. 2.11; ARV2. Temática: Mulheres secando roupas. Proveniência: Atenas. Forma: *Oinochoe*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Meidias Painter. Data: Entre 450 e 400; Indicação Bibliográfica: Nova York, Metropolitan Museum, GR 1243, Nova York, Metropolitan Museum 75. 2.11; ARV2, 1313.11, 1580; www.beazley.ox.ac.uk Beazley Archive, 220503. Boardman, 1989, fig. 288.

Neste *oinochoe* (Figura 15)⁶³ está representada uma cena de secagem de roupas. Nesta cena, duas mulheres cuidam de vestimentas decoradas. Seus cabelos estão presos com *chinó* e tiara. A cena apresenta mobília, uma cadeira e balança para secar roupa (15A, B e C). Da esquerda para a direita uma criança com uma coroa na cabeça se aproxima da mulher que está curvada próxima à fogueira. Ela segura com as duas mãos um *lekythos*, seu gesto indica que ela está derramando o líquido do vaso sobre a fogueira. Sua vestimenta é decorada com estampas de flores e ramos, linhas retas, linhas quebradas e linhas concorrentes.

Ao tratar da temática decoração nas vestimentas na cerâmica ática Nikolina KEI concebe que as roupas floridas são capazes de aumentar, dar mais visibilidade as pessoas que as usam objetivando melhorar a sua aparência física. Divindades, heróis, homens e mulheres jovens são representados com roupas coloridas e finamente pintadas à mão e em diferentes contextos (KEI, 2011, p. 245).

Entre as duas personagens no centro da cena uma balança está repleta de tecidos decorados com flores e ramos, linhas variadas e círculos (15C). James Laver sinaliza que as roupas drapejadas exigiam um avanço considerável na arte de tecer, de modo a tornar possível a produção de retângulos de tecido em dimensões adequadas para tal finalidade (LAVÉR, 2003, p. 14). Seguindo, temos uma mulher representada ajeitando os tecidos com o braço direito estendido. Ela usa *chitón* e *himátion*, sua roupa possui pequenos detalhes em linhas retas. Seu colo está em destaque e valorizado com a inserção do cordão. Ela também usa brincos. Atrás dela temos uma cadeira adornada com tecidos decorados. As personagens evoluem num mesmo plano.

Os jogos de olhares estão de perfil, ou seja, o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação. O pintor enfatizou a conservação das roupas pelas mulheres, os detalhes das roupas produzidas por elas. Uma das tarefas que as mulheres possuíam era a

⁶³ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 15.

função de confeccionar as vestimentas, elas usavam roupas elaboradas e lançavam mão além das roupas dos adereços para se comunicarem e demarcar individualismo em relação ao coletivismo social.

Na próxima imagem temos um *alabastron*⁶⁴. Nele podemos vislumbrar mais uma representação doméstica.

Figura 16. Mulheres com cestos



16A



16B



16C

Localização: San Antonio (TX), Art Museum: 86.134.74. Temática: Mulheres com cestos. Proveniência: Não fornecida. Forma: *Alabastron*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Não fornecido. Data: Entre 450 e 400; Indicação Bibliográfica: www.beazley.ox.ac.uk – vaso nº 8193.

⁶⁴ Vaso pequeno para perfume ou óleo. Usado pelas mulheres na toaleta e nos cultos.

Neste *alabastron* (Figura 16)⁶⁵ podemos vislumbrar duas mulheres em pé, portando *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados. Da esquerda para direita, temos a primeira mulher segurando um cesto. Seu cabelo está preso com um *sakkós* decorado com linhas pontilhadas. Seu *himátion* contém linhas retas. Podemos verificar que o *himátion*, limita os seus movimentos. Ela não possui calçados. O cesto utilizado em suas tarefas tem decoração em linhas retas, linhas onduladas e pequenos frutos (16A e 16B).

Entre a primeira personagem e a segunda, temos um *alabastron* pendurado. Este elemento centralizador estaria relacionado, assim defendemos, aos perfumes femininos associados à vaidade e aos aromas que seriam colocados nas roupas e nos tecidos como vislumbramos na imagem anterior (16A e 16B). É interessante a inserção efetuada pelo pintor deste vaso pendurado na cena contida em um vaso de mesmo modelo, pois reforça a ideia de que os pintores retratavam, entre outros, elementos que estavam ao seu redor. E as indumentárias estão inseridas no contexto.

A segunda personagem representada também possui *himátion* decorado com linhas retas. Seu cabelo está preso e adornado com fita e tiara. Seus movimentos estão controlados pelas vestes que cobrem seu corpo. Com a mão esquerda ela segura um cesto decorado com as mesmas formas do outro. Ela está descalça, seu olhar em perfil não convida o receptor a participar da ação (16C). No próximo suporte cerâmico, um *oinochoe*⁶⁶, podemos observar inserido na composição, entre outros elementos, o registro de um *alabastron*.

⁶⁵ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 16.

⁶⁶ Em seu contexto social de uso o vaso era usado para apanhar o vinho de um *kráter* ou *stamnos* e despejar em um *kántharos* ou na taça dos convidados.

Figura 17. Mulheres com caixa e *alabastron*



17A



17B



17C

Localização: Ferrara, Museo Nazionale di Spina: 30040. Temática: Mulheres com caixa e *alabastron*. Proveniência: Italy, Spina. Forma: *Oinochoe*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Shuvalov P. por Beazley. Data: Entre 450 e 400. Indicação Bibliográfica: www.beazley.ox.ac.uk – vaso n° 216505.

Podemos apreciar neste *oinochoe* (Figura 17)⁶⁷ duas personagens em pé segurando caixa e *alabastron*. Da esquerda para direita temos uma figura feminina vestindo *pléplos* decorado com linhas retas. Seu cabelo está preso e com *chinó*. Ela segura uma caixa com a mão direita e estende o braço esquerdo para pegar o *alabastron* que a segunda mulher segura. Seu pé esquerdo está apoiado em uma pedra e o direito no chão ficando inclinada na direção da segunda mulher (17A e 17B).

Já a segunda mulher veste *péplos* claro e plissado sem decoração. Seu cabelo está solto e está descalça. Seu braço esquerdo está estendido na direção da primeira personagem. Com a mão esquerda ela segura um *alabastron* e efetua o gesto de entregar para a primeira mulher que está com a mão esquerda aberta. O tamanho acentuado desta mão pode ser um recurso utilizado pelo pintor para indicar esta ação (17A e 17B). Elas agem em sincronia. O olhar em perfil não convida o receptor a participar das ações.

No acabamento que delimita a pintura na parte inferior vislumbramos linhas retas e um ramo que nos remete a uma coroa, pois o vaso tem a forma arredondada. Já na parte superior temos arcos de circunferência e linhas retas. A imagem nos remete à sinalizações do pintor sobre a atuação das mulheres diluindo as fronteiras da matriz feminina de gênero.

Das oito imagens analisadas neste subcapítulo podemos verificar que os pintores em suas composições inseriram elementos sinalizadores (espelho, plantas, caixas, *alabastron*...) de que as mulheres sozinhas ou em dupla distanciavam-se do modelo esperado. No terceiro momento de nossa organização temos a inserções de pintores que priorizaram a convivência em grupos.

⁶⁷ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 17.

3.3. Atuações femininas em grupos

Priorizamos, neste espaço, imagens de figuras femininas em grupos e a ausência da figura masculina. As imagens analisadas além de nos possibilitarem realizar uma interpretação do cotidiano, da vivência em grupo das mulheres atenienses, permitem ainda vislumbrar suas indumentárias como suporte de comunicação, pois as possibilidades de serem esposas estão mais evidentes nestas representações dando-nos a oportunidade de interpretar como elas se vestiam, já que os pintores estão destacando tarefas destinadas à essas mulheres.

A coletividade feminina euforizada nas imagens contidas nos vasos também envolve dois pontos relevantes: a singularidade dos modelos, já que estes eram limitados e a busca por uma diferenciação, um individualismo. As atenienses de segmentos mais abastados, assim concebemos, buscavam tais diferenciações através do uso das joias, dos adereços e das roupas. O estudioso Georg Simmel, ao tratar da temática moda discorre sobre estes dois pilares que denomina de campo de forças opostas: o coletivismo e o individualismo (SIMMEL, 1969, p. 111).

De acordo com Georg Simmel, a moda seria um fenômeno de imitação, onde a união do grupo singulariza objetividade, confirmação e permanência. Como imitação que é de um modelo dado, satisfaz assim a necessidade de apoiar-se na sociedade; sujeita o indivíduo a um caminho comum, criando um módulo geral que restringe a conduta de cada um a mero exemplo de uma regra (SIMMEL, 1969, p. 111). Entendemos que na sociedade ateniense o gênero era articulado pelos agentes sociais para indicar caminhos prescritos para as atenienses e estes limitavam suas ações no cotidiano, suas vestes, etc.. Apesar desta tentativa, no campo da indumentária, especificamente, verificamos com a comparação e análise da documentação que as atenienses diluíram esta manipulação de gênero.

Este novo sentido atribuído estaria pautado, de acordo com Simmel na diferenciação, no individualismo, no pertencimento, na subjetividade, na rebeldia e mudança. Simultaneamente à coletividade temos o anseio pelo evidenciar-se, a tendência para a diferenciação, a diversidade e o destaque (SIMMEL, 1969, p. 111). Envolvidos por estas considerações iniciaremos com a análise de uma *pýxis*⁶⁸ de proveniência ateniense.

Figura 18. Fiação

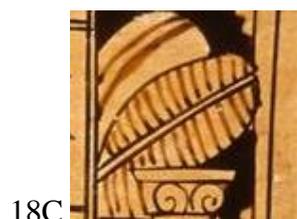


18A

18B



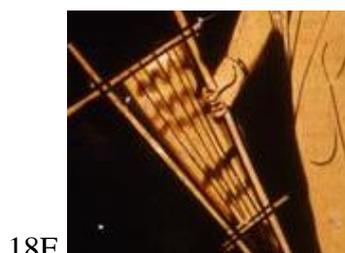
⁶⁸ A *pýxis* era usada para cosméticos, pó ou joias. Às vezes, era colocada em tumbas. Servia como caixa para artigos de toalete.



18C



18D



18E



18F



18G



18H



18I



18J

Localização: Paris, Louvre CA 587. Temática: Tarefas domésticas (tecelagem e outras). Proveniência: Ática. Forma: *Pýxis*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Centauromachy. Data: 450. Indicação Bibliográfica: LISSARRAGUE, 1998, p. 162, fig. 16a e 16 b. VERNANT, 1984, p. 97, fig. 140; LESSA, 2004, p. 42, www.perseus.tufts.edu.

Das sete personagens presentes nesta *pýxis* (Figura 18)⁶⁹, seis vestem *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados e somente uma usa *péplos*. Na imagem vemos, da esquerda para a direita, uma mulher sentada em uma cadeira de encosto elevado que está forrada com um tecido decorado com arco de circunferência (18B e 18G). Ela segura um fuso na mão esquerda. Defendemos que esta é a esposa bem-nascida pela proximidade com o quarto, pela atividade desempenhada e por estar convidando as mulheres à desempenharem as mesmas tarefas.

Uma segunda mulher está de frente para ela segurando um tear manual com a mão direita cujo tecido que está sendo trabalhado não é liso, possuindo em sua tecedura detalhes em linhas quebradas (18B e 18E). A terceira mulher está de costas para a segunda mulher e segura na mão direita um *alabastron*. Entre elas há uma representação de flor (18B, 18F e 18G). Podemos conceber a terceira personagem feminina como o elo de ligação entre a flor e o vaso que armazena o perfume. Seria um indício de transformação.

Na sua frente, uma quarta mulher observa o *alabastron* que está sendo mostrado pela terceira mulher (18B e 18H). Entre estas duas personagens temos uma caixa com pé. A presença da caixa, como já mencionamos, nos remete aos segredos. François Lissarrague, ao analisar esta *pýxis* defende que nesta representação as mulheres estão divididas em duas ou três e ao registrar sobre a terceira e a quarta mulher afirma que a terceira tem um vaso de perfume, um *alabastron*, e a quarta está situada em frente a ela (LISSARRAGUE, 2003, p. 163). Lissarrague não menciona a flor entre a segunda e a terceira personagens e nem a ligação desta com os perfumes.

Uma quinta personagem está sentada em uma cadeira observando o tecido que está sendo mostrado para ela por uma sexta mulher (18B e 18I). Junto das duas mulheres, uma sétima personagem que está em pé segurando uma caixa que possui pé e está aberta.

⁶⁹ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 18.

Concebemos que a caixa aberta indica que o tecido foi retirado de dentro dela. Esta personagem veste um *péplos* decorado com linhas retas (18B e 18J).

A vestimenta da terceira (18B, 18F e 18G) e da sétima personagens (18B e 18J), da esquerda para a direita, contém decorações em linhas retas. Os cabelos das personagens estão amarrados, um com tecido, *sakkós* decorado com linhas pontilhadas (18H) e alguns com fitas largas.

Na representação, as personagens denotam sincronia para realizar as atividades. Os gestos seguem um padrão predominante nas representações iconográficas femininas. Elas evoluem em um mesmo quadro espaço temporal. Temos na cena os olhares de perfil e frontal. No caso da representação em perfil, o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação, enquanto que na representação frontal o receptor está convidado a participar da ação. Neste caso, as receptoras especialmente, seriam as atenienses que estariam sendo chamadas a agirem de acordo com a pintura.

Lissarrague sinaliza que é difícil definir as relações sociais que existem entre elas. Ele levanta três questionamentos: Senhoras? Servas? Parentes? O pintor não identifica. Os objetos representados (caixas, vasos, tear) estão ligados ao seu trabalho, à higiene e a ordem (LISSARRAGUE, 2003, p. 163).

Contamos com decorações tanto nas roupas das personagens como nos travesseiros que estão em cima da cama e nas caixas (18C e 18J). Segundo Dorfles, os vários segmentos da sociedade têm a necessidade de se distinguirem. Esta faz com que se tenham constantes situações de predomínio de uma categoria de indivíduos sobre as outras (DORFLES, 1990, p. 13). Concebemos que as vestimentas eram indicadores de distinção social entre as mulheres. Seria uma maneira de se comunicarem através do uso de suas roupas e adereços, como por exemplo, os braceletes, os brincos, os diademas, etc. Essas vestimentas eram produzidas por elas, já que a tecelagem e a fiação eram tarefas essencialmente das mulheres e sobre as quais

elas possuíam controle. Na próxima *pýxis* analisaremos outra cena com a euforização de mais um grupo feminino.

Figura 19. Fiação



19A



19B



19C



19D



19E



19F



19G

Localização: Toledo Museum of Art – Toledo 1963.29. Temática: Grupo de mulheres. Proveniência: Atenas. Forma: *Pýxis*. Estilo: Figuras Vermelhas – Fundo Branco. Pintor: Atribuído ao pintor de London D 12. Data: 470–460. Indicação Bibliográfica: www.perseus.tufts.edu, www.beazley.ox.ac.uk, BEAZLEY ArchivePotterySearchNumber275416.

Nesta pintura (Figura 19)⁷⁰ da esquerda para direita temos uma coluna (19A). Do lado direito desta coluna, uma mulher que senta em um banco, segurando duas frutas que estão sendo jogadas por uma personagem que está em pé em frente dela (19B). A primeira personagem está usando *chitón* e *himátion* (19A e 19B), de acordo com as inserções do pintor, podemos vislumbrar que as vestes não eram somente claras, nestas, por exemplo, há variação de cor. Entre esta primeira personagem e a segunda há um cesto de lã (19B). A segunda mulher segura um quarto fruto, ela também porta *chitón* e *himátion* de cor diferente (19B).

Defendemos que o cesto com a lã é o elemento que deveria unir as duas figuras femininas, mas o que as envolve são os frutos que estão sendo passados entre elas. Uma coroa está pendurada na parede atrás desta segunda mulher simbolizando esta proposta de que a vitória feminina estaria associada à tecelagem, ao modelo *mélissa*, mas o que observamos são as duas mulheres efetuando outra ação que se distancia do esperado, especialmente quando se distanciavam da figura masculina.

Em outro momento atrás desta segunda figura uma terceira mulher está sentada em um banco (19C). Os seus braços estão cobertos, podemos verificar através do formato do *himátion*; ela olha para uma quarta mulher que está em frente à ela e que lhe oferece um fruto com o braço direito estendido (19C e 19D). As duas mulheres foram compostas usando *chitón* e *himátion* de cor marrom avermelhado. Um segundo cesto de lã está no chão entre elas. Além deste item há um par de sandálias penduradas, de acordo com *The Beazley Archive* e *Perseus Digital Library*.

Pois bem, além de estar próxima à coroa, a terceira figura está no centro da cena e apresenta seu corpo coberto pela indumentária, sinalizamos que o pintor lançou mão deste recurso para diferenciar sutilmente a esposa *bem-nascida*. James Laver defende que no caso

⁷⁰ Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 19.

ateniense, a respeitável esposa era raramente vista fora de casa e era pouco tentada a competir com outras mulheres em trajés vistosos ou fora do comum (LAVÉ, 2003, p. 32).

Concordamos com Laver quando este afirma que as esposas *bem-nascidas* tinham menos mobilidade para transitar que as menos abastadas, mas defendemos que havia distinção de *status* dentro dos grupos que as mulheres estavam inseridas, independentemente de terem mais oportunidades de concorrerem com outras ou não. Compartilhamos também com Dutra ao afirmar que (...), o vestuário mantém implicações com a conformação dos papéis e identidades sexuais de uma sociedade (DUTRA, 2002, p. 369).

Quanto à quarta personagem, compreendemos que estaria auxiliando a terceira. A união entre a esposa e as outras mulheres está sendo exaltada. Sozinha, limitada pela vestimenta ela não conseguiria agir com tanta facilidade. O olhar em perfil não convida o receptor a participar da ação.

Um terceiro banco com uma almofada listrada está representado atrás da quarta mulher (19E); atrás deste uma quinta mulher também usando *chitón* e *himátion* de cor marrom avermelhado está em pé segurando um espelho grande na mão direita (19E). O espelho e as sandálias nos remetem a vaidade feminina e os frutos podem estar relacionados com os perfumes, assim concebemos.

O cabelo longo (na altura do pescoço) está presente em quase todas as mulheres; somente o cabelo da primeira personagem que está preso. Todos os *himátion* têm a cor marrom avermelhado. A tampa do recipiente está enfeitada com uma coroa de folhas de oliveira. Conforme já afirmamos, os adereços podem ser encontrados nos registros escritos, na imagética ática, representados nos vasos da cerâmica desta sociedade e que tinham ampla circulação não só em Atenas, mas em outras localidades influenciando o cotidiano. Na próxima *pyxis*⁷¹ analisaremos um registro de fiação.

⁷¹ A *pyxis* era usada para cosméticos, pó ou joias. Às vezes, era colocada em tumbas. Servia como caixa para artigos de toalete.

Figura 20. Fiação



Localização: Metropolitan Museum of Art – inv. 06.1117. Temática: Trabalhos domésticos (fiação). Proveniência: Atenas. Forma: *Pýxis*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Philadelphia 2449, P. de por Beazley; Data: 475 a 425. Indicação Bibliográfica: RICHTER, 1936, pp. 124-125, Pl. 96. LESSA, 2001, p. 66; www.beazley.ox.ac.uk – vaso n° 210088.

Nesta *pýxis* (Figura 20)⁷², temos como temática uma importante tarefa doméstica: a fiação. A tecelagem e a fiação eram tarefas essencialmente femininas, e as etapas de preparação da lã até a obtenção do tecido, exigiam muitas vezes o envolvimento de várias mulheres, como verificamos na imagem.

Na imagem seis mulheres que vestem *chitón* e *himátion* de cores claras e plissados. Seus cabelos estão amarrados atrás e cobertos por um *sakkós*. Somente uma personagem está com o cabelo amarrado atrás com fita transpassada. Todas as personagens estão descalças.

A cena é de interior, pois apresenta signos de privacidade: coluna e mobília (3 cadeiras e um apoio para perna). Três personagens estão sentadas e três em pé; porém elas se encontram num mesmo plano. As personagens e os objetos em cena evoluem num mesmo quadro espaço-temporal, denotando sincronia entre as esposas na realização das atividades. A representação está em perfil, ou seja, o receptor da mensagem não está convidado à participar da ação.

⁷² Para obtenção de mais detalhes, consultar o anexo 20.

Vemos da esquerda para a direita uma mulher trazer uma fita para outra personagem que está sentada numa cadeira de encosto elevado, tendo ao seu lado uma cesta de lã e oferecendo à ela, de forma amigável, uma flor. Verificamos, através do gesto de segurar a fita, da maneira que ela segura e mostra para a personagem que está sentada, a presença da comunicação entre ambas. Neste caso o gesto é concebido como suporte de comunicação. Uma terceira mulher também com uma flor vai se unir ao grupo que se ocupa de várias tarefas: uma personagem segura um colar ou grinalda; outra está fiando com um fuso enquanto uma terceira está preparando um amontoado de lã no chão, para o fuso, enrolando em sua perna descoberta – a qual descansa sobre um suporte alto – e o enrola para dentro da meada.

A última personagem efetua um gesto que não é convencional. Ela põe sua perna em um suporte sem a presença do *epinetron*, este instrumento era uma peça fundamental no trato com a lã. Esta ação, assim entendemos, pode nos remeter a sedução, temática que já abordamos anteriormente. O pintor representou, entre outros, elementos que estavam inseridos no cotidiano ateniense. Já as flores possuem, como analisamos, uma ligação com os perfumes, afastando dessa forma a ideia de repúdio aos perfumes contida no modelo tradicional.

A imagética nos propicia observar nestas atividades em conjunto a possibilidade de convivência e de diálogo com mais intensidade. Partindo destas tarefas de fiação e tecelagem, as mulheres atenienses, através da produção artesanal, confeccionavam tecidos que tornavam-se roupas com decorações em forma, principalmente, de linhas geométricas. Articulando diversos elementos da indumentária as esposas atenienses estabeleciam diferenciações diante da coletividade no vestuário. Elas conseguiam demarcar status social, desarticular a matriz de gênero, construir sua identidade e influenciar na formação dos outros, pois com suas

auxiliares ela produziam artesanalmente as roupas que eram usadas pelos cidadãos da *pólis*.

Por intermédio da tabela abaixo podemos verificar as decorações.

Quadro VII – Decorações III

Identificação	Decoração	Figura que contém a decoração													
		F 7	F 8	F 9	F 10	F 11	F 12	F 13	F 14	F 15	F 16	F 17	F 18	F 19	F 20
Círculo	●	-	-	-	x	-	x	-	x	x	-	-	-	-	-
Circunferência	○	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Arco de circunferência	⤿	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-
Linhas quebradas	⋈	x	x	x	x	-	-	-	x	x	-	-	x	-	-
Linhas retas	—	x	-	-	x	-	x	x	x	x	x	x	x	-	-
Segmentos de reta	-----	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Linhas pontilhadas	●●●●●	-	x	-	-	-	-	x	-	-	x	-	x	-	-
Linhas onduladas	⋈	-	x	-	-	-	-	x	-	-	x	-	-	-	-
Linhas concorrentes	+ ×	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Linhas concorrentes e círculos	⊗	-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-
Motivos florais, monstros e animais		-	-	-	-	-	-	-	-	x	-	-	-	-	-

Percebemos que a documentação iconográfica de proveniência ateniense contém cenas nas quais os pintores inseriram figuras femininas que se aproximam de um padrão que está relacionado à matriz feminina de gênero que era influenciada pelos cidadãos. Apesar da

manipulação verificamos que mínimos itens, como flores, caixas, espelhos e adereços nos revelam que havia um distanciamento entre a conduta almejada e a vida cotidiana.

Podemos ressaltar que os círculos, as linhas retas, quebradas e pontilhadas foram registradas com mais frequência no decorrer deste capítulo. Observamos também que na medida em que os vasos têm uma proveniência não ateniense encontramos mais elementos nas pinturas que descortinam este mundo feminino.

CONCLUSÃO

Nosso estudo abordou a sociedade ateniense, especialmente, no decorrer da segunda metade do V e início do IV século. Concebemos que os agentes sociais em Atenas experimentaram períodos de transformações especialmente com a Guerra do Peloponeso (431-404). Ao abordar a temática indumentária como um dos processos de comunicação, defendemos no decorrer da Tese, que Atenas vivenciou momentos de transição que refletiram em seu cotidiano. Entendemos que o vestuário estava incluso nesse conjunto sociocultural de mudanças.

Pois bem, tratamos da indumentária centrando nossas análises no pressuposto de que a história do vestuário não é um simples inventário de imagens, mas um espelho do articulado entrelaçamento de fenômenos socioculturais, econômicos e políticos que caracterizam uma determinada época.

Iniciamos valorizando a sociabilidade, a relação existente entre o sistema de vestuário e os valores que permeavam o cotidiano das atenienses, através da tecelagem especialmente. Para tal, já no Capítulo I voltamos nossa análise para a convivência entre os grupos sociais como um dos principais vieses para formação de identidade das esposas atenienses e propagar a da mensagem.

As esposas atenienses no uso de sua *métis* aproveitavam os espaços destinados a tecelagem para formar grupos. Através da partilha de informações entre emissor e receptor na documentação estudada, verificamos que as atenienses conseguiam intensificar as relações entre as agentes sociais. Uma atividade destinada à preparação da lã para a fabricação de tecidos que se constituiriam, entre outros, em indumentária ganhava outra dimensão tornando-se um dos lugares de *falas* dos grupos de esposas.

Vale ressaltar também que as mensagens não permaneciam encerradas nesse espaço, mas excediam aos limites da *pólis*. Eurípides, em *Hipólito*, tratou desta questão ao afirmar que as criadas eram um dos canais de comunicação femininos, pois o que era partilhado por elas ganhava uma dimensão mais ampla com a movimentação das amas.

Encontramos sinalizações de que nem sempre as mulheres agiam de acordo com os modelos prescritos. Buscando superar a penúria de fatos sobre a vida das atenienses, especialmente das esposas *bem-nascidas*, optamos aprofundar nossas análises nos modelos *mélissa* e *aracne*/mulher tecelã.

Após nossas reflexões, verificamos que o modelo *aracne* nos possibilitou obter mais informações sobre as agentes sociais atenienses. Por afastar-se do modelo de conduta feminino esperado, ou seja, que contemplava os objetivos dos cidadãos, este não foi reproduzido em larga escala pelos pintores e escritores, pois não atendia aos propósitos de gênero almejados por esta sociedade masculinizada.

As considerações de Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant sobre a *métis* foram norteadoras de nosso estudo, pois nos possibilitaram buscar na documentação ações das atenienses que perpassavam o imutável, o idêntico, o esperado. Associando esta inteligência fina com a tecelagem as atenienses ampliavam suas possibilidades de ação. Defendemos que a tessitura das mulheres se constituía em um dos espaços da presença das atenienses na dinâmica social e criava vínculos com as aranhas que também compõem as suas teias.

Vislumbramos nos mitos de Philomela e Aracne que as duas personagens femininas lançaram mão dos bordados associados à *métis* objetivando a comunicação. Os mitos estavam presentes no imaginário social dos atenienses. O modelo *aracne* está inserido nas tragédias e comédias gregas analisadas.

Ao buscarmos o diálogo com autores que tratam do feminino, verificamos que há pesquisadores posicionados de acordo com o modelo tradicional, que pautam seus registros

embasados na ideia da mulher ateniense está inserida em um grupo silenciado. Inserimo-nos, após o resultado de nossas análises, no grupo dos estudiosos que se preocupam em efetuar uma leitura dos registros que chegaram até nós almejando alcançar uma interpretação que dilua o silêncio e verifique ao desvelá-lo múltiplas possibilidades de linguagem.

Além dos mitos, os dramaturgos sinalizam que as mulheres utilizavam os recursos ao seu redor para conseguir o que desejavam. Essa atenção redobrada dedicada às atenienses, como registraram os dramaturgos, também deveria se estender às ações praticadas no espaço externo. As mulheres agiam também na ausência masculina.

No Capítulo II nos dedicamos a três comédias aristofânicas: *Lisístrata*, *As mulheres que celebram as Tesmofórias* e *As mulheres no Parlamento*. O comediógrafo valoriza a indumentária nestas obras e deixa em evidência que a matriz feminina de gênero se fez presente na indumentária. Ao compor personagens homens com vestes femininas e mulheres com a roupagem masculina ele sinaliza que não é suficiente apenas um complemento na roupa que é usada no cotidiano, mas que há uma construção social em torno da indumentária.

Os personagens, das comédias analisadas, necessitam de uma preparação de seus corpos para receber a roupagem. No contexto das comédias no segundo capítulo a ocasião faz os figurinos das personagens. Na primeira obra Aristófanes euforiza que o corpo está inserido na trama social e cultural. O comediógrafo lança mão da exaltação do corpo e da cor da personagem espartana Buquerina para efetuar esta observação. Como mulher *aracne* as personagens em *Lisístrata* armariam sua teia com o próprio corpo e as vestes, atrairiam suas presas, seduziriam e em seguida audaciosamente rejeitariam tecendo um caminho direcionado pelas mulheres que almejavam a obtenção da paz.

Concebemos que Aristófanes encontra no teatro oportunidades de abordar a situação de guerra vivida pelos atenienses. Além de criticar esta nova realidade social e o

prolongamento do conflito ele aproveita para parodiar o símbolo máximo da vivência democrática de sua cidade, ou seja, a assembleia do povo.

Já no terceiro capítulo nossas reflexões se voltaram com mais evidência para as pinturas em suporte cerâmico. O catálogo ático de figuras vermelhas é amplo, tornando difícil a seleção, porém nos detivemos nas cenas inspiradas na vida quotidiana, na qualidade das peças e na forma de representar as figuras femininas.

Os pintores elaboravam seu repertório, entre outros, com ícones do cotidiano que estavam ao se redor adicionando a eles os desejos dos futuros proprietários das obras. Conseguimos apontar vários elementos que estavam relacionados à indumentária, tanto na esfera da documentação textual quanto na imagética.

A cultura material, em especial as imagens representadas em suporte cerâmico, não deixou de ter um vínculo com esta realidade, seja na tonalidade branca da pele feminina tão evidenciada também nas comédias de Aristófanes ou nas roupas mais ousadas ou mais contidas mediante a presença masculina. A roupa representada na imagética congregava mensagens diversificadas que envolviam, entre outros, aspectos políticos, econômicos e socioculturais dos atenienses, além de valorizar ou desvalorizar maneiras de ser.

Objetivando apreender os detalhes nas indumentárias representadas nos vasos, elaboramos quadros contendo a identificação dos detalhes, as formas e as figuras que contém os grafismos.

Através dos dados de cada quadro pudemos verificar que das decorações que os pintores lançaram mão em seus repertórios, os círculos, as linhas quebradas, as linhas retas e as linhas pontilhadas obtiveram mais destaques. Concebemos que os pintores aliaram à estas decorações nas vestes e nos objetos presentes nas obras infinitos elementos para sinalizar que apesar das manipulações masculinas as esposas *bem-nascidas* diluíam a matriz feminina de gênero.

Em suma, mapeamos a indumentária como um dos processos comunicacionais das esposas *bem-nascidas* atenienses e de outras mulheres que frequentavam um mesmo espaço de convivência, pois defendemos que a linguagem não é só verbalização de palavras. Além do diálogo interdisciplinar com outras ciências a comparação foi realizada no nível de singularidade das esposas bem-nascidas.

A indumentária associada à forma de expressão alçou significados que romperam as funções prescritas pela comunidade *políade*. Almejamos que as contribuições deste estudo sobre a vestimenta suscite elementos a serem considerados em pesquisas futuras.

Documentação textual

ARISTÓFANES. **As mulheres no Parlamento**. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticas, 1996.

ARISTOPHANES. **The Lysistrata, The Thesmophoriazuesae, The Ecclesiazusae**. Trad. B. Bickley Rogers. London: Harvard University Press, 1996.

____. **The Peace, The Birds, The Frogs**. Trad. B. Bickley Rogers. London: Harvard University Press, 1996.

____. **Les Acharniens, Les Nuées**. Trad. H. Van Daele. Paris: Belles Lettres, 1980.

ARISTOTE. **Histoire des Animaux**. Trad. Pierre Louis. Paris: Belles Lettres, 1969.

ARISTÓTELES. **Política**. Trad. M. G. Kury. Brasília: UNB, 1988.

EURÍPIDE. **Hippolyte**. Trad. L. Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1927.

EURÍPIDES. **Medeia**. São Paulo: Hucitec, 1991.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMÉRE. **Iliade**. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

____. **L' Odyssé**. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

SÓFOCLES. **Electra**. Trad. Ir. Maria da Eucaristia Daniellou. Rio de Janeiro: Universidade Santa Úrsula, 1975.

SOPHOCLES. **Ajax**. Trad. H. Lloyd-Jones. London: Harvard University Press, 1994.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Brasília: UnB, 1987.

XENOPHON. **Oeconomicus**. Trad. O. J. Todd. London: Harvard University Press, 1992.

Documentação imagética

BEAZLEY, J.D. **Attic Red-Figure Vases Painters**. Oxford: At the Clarendon Press, 1963.

____. **Paralipomena: Additions to Attic Black-Figure Vase-Painting and to Attic Red-Figure Vase-Painters**. Oxford: Oxford University Press, 1971.

BOARDMAN, J. **The history of greek vases**. London: Thames and Hudson, 2001.

____. **Athenian Red-Figure Vases: The Classical Period**. London: Thames and Hudson, 1989.

____. **Athenian Black Figure Vases: The Archaic Period**. London: Thames and Hudson, 1991.

C.V.A. Museo Archeologico Nazionale di Gela – Fasc. III. Tav. 29-30. Filippo Giudice. 1974.

C.V.A. OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM 1, 25, PL.(124) 32.4.

C.V.A. Palermo - Collezione Mormino Banco Di Sicília 1971. Tav. S. (177), Ceramica Attica a Fondo Bianco. A cura di Juliette de la Genière.

C.V.A. Rússia - Pushkin State Museum of fine arts, Moscow. South Italian Vases, Lucania Campania. Fascicule III. By Olga Tugusheva.

C.V.A. U.S.A. (Fasc. 6), 1937, Pl. XLIII.

RICHTER, G.M.A.; HALL, L.F. **Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art**. London; New Haven: Oxford University Press; Yale University Press, 1936.

Dicionários

BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 1950.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2001.

ISIDRO PEREIRA, S. J. **Dicionário Grego-Português e Português Grego**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

MOSSÉ, C. **Dicionário da Civilização Grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

Referências bibliográficas

ACHARD, G. **La Communication à Rome**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1994.

ANDRADE, M. M. de. Arte de tecer: poesia do trabalho feminino na Grécia Antiga. *In*: LESSA, F. S.; SILVA, A. C. L. F. da. (Orgs.) **História e trabalho: entre artes e ofícios**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p. 59-68.

_____. **A vida comum: espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

AUGÉ, M. **O sentido dos outros: atualidade da antropologia**. Petrópolis: Vozes, 1999.

BARBOSA, T. V. R. O mito à enésima potência. *In*: SILVA, M. de F. S.; BARBOSA, T. V. R. (Orgs.) **Tradução e recriação**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010, p. 27-44.

BARTHES, R. **Sistema de Moda**. São Paulo: EDUSP, 1979.

BELMEHDI, I. P. **Le chant de Penélope: Poétique du tissage féminin dans l' Odyssee**. Paris: Éditions Belin, 1996.

BERARD, Cl. Iconographie Iconologie Iconologique. *In*: **Étude de Lettres**. Paris: 1983.

BERNARD, N. **Femmes et société dans la Grèce Classique**. Paris: Armand Colin, 2003.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

BRAGA, J. **História da Moda: uma narrativa**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**. Campinas: n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006.

BRETON, David Le. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2009.

_____. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

BRULÉ, P. **Les Femmes Grecques à l' époque Classique**. Paris: Aachitte, 2001.

- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. **Visto y no visto:** el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2001.
- _____. **A arte da conversação.** São Paulo: Unesp, 1995.
- BUTLER, J. P. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUXTON, R. **La Grèce de l'Imaginaire, les contextes de la Mythologies.** Paris: Edition la Découverte, 1996.
- CALAME, Claude. **Le Récit en Grèce Ancienne:** Enonciations et Representations de Poètes. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- CALANCA, D. **História Social da Moda.** São Paulo: Editora Senac, 2008.
- CARDOSO, C. F. **Narrativa, Sentido, História.** Campinas: Papyrus, 1997.
- CECCHETTI, P. C. **Decorazione dei costumi nei vasi Attici a figure nere.** Roma: De Luca Editore. 1971/1972.
- COULET, C. **Communiquer en Grèce Ancienne.** Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- CRANE, D. **A moda e seu papel social:** classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- CUCHE, Denys. Cultura e Identidade. *In:* CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais.** Bauru: EDUSC, 1999, p. 175-202.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. **Nova Gramática do português contemporâneo.** Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- DAMET, Aurélie. “L’infamille.” Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation. *In:* **Images Re-vues.** 23 novembre 2011, consulté le 09 janvier 2015. URL : <http://imagesrevues.revues.org/1606>.
- DEFAYS, Jean-Mar. **Le comique.** Paris: Seuil, 1996.

DETIENNE, M.; VERNANT, J. P. **Métis**: As astúcias da inteligência. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

DETIENNE, M. **Os gregos e nós**: uma antropologia comparada da Grécia Antiga. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

____. **Comparar o incomparável**. Aparecida: Ideias e Letras, 2004.

____. Mito: Orfeu no Mel . *In*: LE GOFF, J. & NORA, P. **História**: Novos Objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 52-67.

DORFLES, Gillo. **Modas e modos**. Lisboa: Edições 70, 1990.

DUTRA, José Luís. Onde você comprou esta roupa tem para homem? A construção de masculinidade nos mercados alternativos de moda. *In*: GOLDENBERG, Mirian (org.). **Nu e vestido**: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 359-411.

EAGLETON, T. Rumo a uma cultura comum. *In*: EAGLETON, T.. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 159-184.

FERREIRA, L. de N. **Crianças na arte grega**: representações sociais e convenções artísticas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

FERREIRA, M. O. V. Os impactos dos estudos de gênero sobre a construção do pensamento social. **Educação e Linguagem**. Pelotas, v. 13, n. 21, p. 189-207, Jan-Jun, 2010.

FOXHALL, Lin.; NEHER, Gabriele. Introduction. *In*: FOXHALL, Lin.; NEHER, Gabriele. **Gender and the City before Modernity**. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2012.

FOXHALL, L. Women's ritual and men's work in ancient Athen. *In*: HAWLEY, R.; LEVICK, B. **Women in Antiquity**: New Assessments. London and New York: Routledge, 1995.

FRONTISI-DUCROUX, F. **Ouvrages de dames Ariane, Hélène, Pénélope...** Paris: Éditions du Seuil, 2009.

_____. **El Hombre-Ciervo y la Mujer-Arana: Figuras griegas da la metamorfosis.** Madrid: Abada Editores, 2006.

_____. **L' homme-cerf et la femme-araignée: figures grecques de la métamorphose.** Paris: Gallimard, 2003.

GARRIOCH, D. Insultos verbais na Paris do século XVIII . *In*: BURKE, P. e PORTER, R. **História Social da Linguagem.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 121-140.

GHERCHANOC, F. & HUET, V. Langages vestimentaires dans l'antiquité grecque et romaine. *In*: GHERCHANOC, F. & HUET, V. **Vêtements Antiques: S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens.** Paris: Editions Errance, 2012, p. 15-24.

GILHULY, Kate. **The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens.** New York: Cambridge University Press, 2009.

GOULD, J. Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens. **The Journal of Hellenic Studies.** v. 100, Centenary Issue, p. 38-59, 1980. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/630731>. Accessed: 07/03/2009 18:00.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2007.

HERSCHMANN, M.; RIBEIRO, A. P. G. (Orgs.). **Comunicação e história: interfaces e novas abordagens.** Rio de Janeiro: Mauad X: Globo Universidade, 2008.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papyrus, 2007.

JONES, Peter V. (Org.). **O mundo de Atenas: Uma introdução à cultura clássica ateniense.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KEY, N. Poikilia et kosmos floraux dans la céramique du VI^e et du V^e siècles. *In*: BODIQU, L., GHERCHANOC, F., HUET, V., MEHL, V. **Parures et artifices: le corps exposé dans l'Antiquité.** Paris: L'Harmattan, 2011, p. 233-254.

KITTO, H. D. F. **A Tragédia Grega.** Coimbra: Armênio Amado Editora, 1990.

KÖHLER, C. **História do vestuário.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- LAVER, J. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEGRAS, B. **Éducation et Culture dans le Monde Grec: VIII-I siècle a.v. J.C.** Paris: SEDES, 1998.
- LESSA, F. S. **Mulheres de Atenas: mélixa do gineceu à agora**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- _____. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- LEWIS, S. **The Athenian Woman: an Iconograph Handbook**. London: Routledge, 2002.
- _____. **News and Society in the Greek Polis**. London: Chapel Hill, 1996.
- LIMA, A. C. C. Revisando os papéis sociais dos agricultores e dos artesãos em Corinto, nos séculos VII-VI a. C.. *In*: LESSA, F. S.; SILVA, A. C. L. F. da (Orgs.). **História e trabalho: entre artes & ofícios**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p. 33-40.
- _____. **Cultura Popular em Atenas no V Século a. C.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- LIMA, T. M. de O. Mollie E. Moore Davis: novos ideais de gênero na Louisiana do século XIX. *In*: LIMA, T. M. de O.; MONTEIRO, M. C. (Orgs.). **Figurações do feminino nas manifestações literárias**. Rio de Janeiro: Caetés, 2005, p. 17-35.
- LISSARRAGUE, F. Intrusiones em el gineceo. *In*: VEYNE, P., LISSARRAGUE, F., FRONTISI-DUCROUX, F. **Los misterios del Gineceo**. Madri: Akal, 2003, p. 157-198.
- _____. A Figuração das Mulheres. *In*: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.). **História das Mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, 1993, p. 203-271.
- LORAUX, N. **La Grèce au Féminin**. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- LOSFELD, Georges. **L'Art Grec Et Le Vêtement**. Paris: Editions de Boccard, 1994.
- MAFFRE, J.J. **A vida na Grécia Clássica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- MOSSÉ, C. **Péricles: o inventor da democracia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- NADER, M. B.; SILVA, G. V. (Orgs.). **História, Mulher e Poder**. Vitória: EDUFES, 2006.

- NUÑEZ, C. F. P. **Electra ou uma constelação de sentidos**. Goiânia: Editora da UCG, 2000.
- PÉREZ, M^a Dolores Mirón. Los trabajos de las mujeres y la economía de las unidades domésticas en la Grecia Clásica. **Complutum**, v. 18, p. 271-280, 2007.
- PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PISCITELLI, A. Gênero: a história de um conceito. *In*: ALMEIDA, H. B. de; SZWAKO, J. (Orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis; Vertecchia, 2009, p. 116-148.
- PUECH, S. B. L'araignée, le lézard et la belette : versions grecques du mythe d'Arachné. **Le modèle animal**. Articles. 2007.
- ROCHE, D. **A Cultura das Aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- RODRIGUES, J. C. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.
- SAHLINS, M. La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental enquanto cultura. *In*: **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 166-203.
- SCOTT, J. Prefácio a Gender and Politics of History. *In*: **Cadernos Pagu: desacordos, desamores e diferenças**. Campinas: PAGU/UNICAMP, 1990.
- SENNETT, R. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997.
- SILVA, L. M. G. da; BRASIL, V.V.; GUIMARÃES, H. C. Q. C. P.; SAVONITTI, B. H. R. A.; SILVA, M. J. P. da. Comunicação não-verbal: reflexões acerca da linguagem corporal. **Rev.latino-am.enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 8, n. 4, p. 52-58, agosto 2000.
- SIMMEL, Georg. Psicologia da Moda. *In*: **Cultura Feminina**. Lisboa: Galeria Panorama, 1969. p 107-151.
- SLAMA-CASACU, Tatiana. **Langage et contexte**. Haia, Mouton, 1961.
- SOIHET, R. Relações de Gênero e Formas de Violência. *In*: BUSTAMANTE, R. M.; MOURA, J. F. de. **Violência na História**. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2009, p. 159-172.

_____. História das Mulheres e Relações de Gênero: algumas reflexões. *In:* <http://www.historia.uff.br/nec/textos/text33.PDF>. Niterói, NEC, Dezembro de 2006.

SOUZA, Maria Angélica R. de. **Tecendo mensagens numa trama bem urdida:** as mulheres atenienses. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

THEML, N.; BUSTAMANTE, M. R. Olhares Plurais. **Phônix**. Rio de Janeiro, p. 9-30, Ano 10, 2004.

_____. (Coord.) **Linguagens e formas de poder na antiguidade**. Rio de Janeiro: FAPERJ; Mauad, 2002.

_____. **O Público e o Privado na Grécia do VIII ao IV século a. C.:** Modelo Ateniense. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

VERNANT, J. P. **A Travessia das Fronteiras:** Entre Mito e Política II. São Paulo: EUSP, 2009.

_____. **Entre Mito e Política**. São Paulo: EUSP, 2001.

_____. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Campinas: Papirus, 1992.

VERNANT, J. P.; NAQUET, P. V. **Trabalho e Escravidão na Grécia Antiga**. Campinas: Papirus, 1989.

VERNANT, J.P. et. alii. **La Cité des Imagens:** Religion et Société en Grèce Antique Ancienne. Paris: E. de la Tour, 1984.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: introdução teórica e conceitual. *In:* SILVA, T. T. (Org.) **Identidade e Diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 7-72.

Sites

<http://www.beazley.ox.ac.uk>

<http://www.dialnet.unirioja.esp>.

<http://www.imagesrevues.revues.org>

<http://www.jstor.org>

<http://www.metmuseum.org>

<http://www.perseus.tufts.edu>

<http://www.sikyon.com>

Anexos

Anexo 1

Capítulo I – Figura 1

Vaso: *Lékythos* / Proveniência: Ática, Vari / Data: 575-525

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem os gestos, o movimento dos corpos, a atitude?
<p>A </p> <p>B </p> <p>C </p> <p>D </p> <p>E </p>	<p>No <i>lékythos</i> de figuras negras 11 personagens evoluem em um mesmo quadro espaço temporal. A cena é de interior, pois temos a presença de mobília e instrumentos de trabalho. Das onze mulheres que estão realizando as tarefas podemos vislumbrar que somente uma figura está com a indumentária mais contida e ela está</p>	<p>Na cena as mulheres vestem <i>péplos</i>, alguns com decoração. Elas estão descalças, algumas usam fitas transpassadas nos cabelos, uma das que manejam o tear vertical está com um <i>sákkos</i> cobrindo o cabelo e temos também mulheres com coroas. A figura que está sentada foi ornamentada com brincos, cordão, pulseira e coroa.</p>	<p>As atividades efetuadas exigem uma aproximação frequente e sincronia entre elas. Compreendemos que o pintor lança mão deste recurso para exaltar a atenção das esposas ao realizar as tarefas em dupla ou trio e a possibilidade de comunicação entre elas, especialmente através de gestos. Notamos também a altura da mulher que</p>

	<p>sentada em uma cadeira com encosto que possui o formato de um cisne.</p>		<p>está sentada. Ela não foi alterada e seus pés estão em um mesmo plano das outras personagens.</p> <p>Defendemos que o autor tenha utilizado este recurso para destacar a esposa <i>bem-nascida</i>. O pintor lançou mão das linhas retas e dos círculos nas delimitações das figuras e nas vestes de algumas mulheres representadas.</p>
--	---	--	---

Anexo 2

Capítulo I – Figura 2

Vaso: *Cup C.* / Proveniência: Não fornecida. / Data: 500-450

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem os gestos, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="316 748 347 779">A</p>  <p data-bbox="316 1173 347 1205">B</p> 	<p data-bbox="523 674 825 1070">Prócne e Philomela portam <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados. As roupas não possuem decoração.</p>	<p data-bbox="847 674 1182 1731">As roupas são discretas. A primeira mulher está com uma fita no cabelo e usa brincos. O detalhe do brinco realça sua indumentária. A segunda mulher está com o cabelo solto e também usa brincos. Já o menino não usa roupas. A ausência desta indica, assim defendemos, que a nudez masculina era exaltada nesta sociedade desde a infância.</p>	<p data-bbox="1204 674 1508 1955">Os gestos de Prócne e Philomela representam ações que foram efetuadas na preparação do infanticídio de Ítys. A primeira mulher está com os braços para cima e suas mãos abertas na direção da segunda e do menino. Compreendemos que ela vai auxiliar a segunda que segura Ítys com as duas mãos. Ele está suspenso e parece não apresentar resistência.</p>

Anexo 3

Capítulo I – Figura 3

Vaso: *Skýphos*/ Proveniência: Etrúria / Data: 430

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem os gestos, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="197 846 225 875">A</p>  <p data-bbox="180 1115 207 1144">B</p>  <p data-bbox="300 1256 327 1285">C</p>  <p data-bbox="172 1742 199 1771">D</p>  <p data-bbox="300 1883 327 1912">E</p> 	<p data-bbox="485 674 727 927">Penélope está usando <i>chitón</i> e <i>himátion</i> sem decoração e Telêmaco porta uma <i>clâmide</i>.</p>	<p data-bbox="753 674 1181 994">A roupa simples, sem decoração, indica que a ateniense diante da figura masculina deveria apresentar-se de maneira mais contida.</p> <p data-bbox="753 1039 1181 1800">Atrás dos personagens há um tear com um tecido ricamente bordado com motivos florais, monstros e animais. Defendemos que a cena de tecelagem valoriza a diferenciação nas roupas. Este tecido estaria voltado para a vestimenta em homenagem aos deuses e não de agentes contemporâneos ao artista.</p>	<p data-bbox="1206 674 1505 1285">O gesto de Penélope, assim concebemos, parece de espera: mão direita no queixo e mão esquerda em cima do banco. Seu olhar de três quartos está voltado para o chão.</p> <p data-bbox="1206 1330 1505 2024">Telêmaco segura uma lança com a mão esquerda e tem sua mão direita repousada sobre a cintura, parecendo esperar uma reação de Penélope. Seu olhar em perfil está voltado para Penélope.</p>

Anexo 4

Capítulo I – Figura 4

Vaso: *Hydría* / Proveniência: Sicília / Data: 360-340

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem os gestos, o movimento dos corpos, a atitude?
<p>A </p> <p>B </p> <p>C </p> <p>D </p>	<p>As mulheres vestem <i>chitón</i> e <i>péplos</i> decorado com linhas retas e com linhas pontilhadas. Orestes possui um tecido jogado no ombro direito que passa pelas costas e cai no braço esquerdo. O tecido está ornado com linha reta. Temos uma reunião de Orestes e Electra à tumba do Agamemnon.</p>	<p>A mulher que está sentada usa uma pulseira no braço esquerdo. A pulseira, assim defendemos, pode indicar <i>status</i>. Com a mão esquerda Orestes segura um bastão, símbolo de poder masculino. Do lado direito desta se aproxima uma mulher, segurando um <i>oinochoe</i> e um <i>phiale</i>. Ela usa um colar com detalhes em forma de círculo sinalizando ser <i>bem-nascida</i>.</p>	<p>A figura que está sentada efetua um gesto com o braço esquerdo que denota preocupação. O jogo de olhares desta personagem está em três quartos e sua cabeça está inclinada.</p>

Anexo5

Capítulo II – Figura 5

Vaso: *Kýlix* / Proveniência: Não fornecida / Data: 500-450.

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem os gestos, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="316 745 347 779">A</p>  <p data-bbox="316 1205 347 1238">B</p> 	<p data-bbox="523 674 825 1809">Na cena B três personagens vestem <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados. As vestimentas da primeira personagem e da segunda da esquerda para direita estão decoradas com linhas retas. Já a da terceira personagem é lisa. A cena está contida em uma representação de espaço interno.</p>	<p data-bbox="847 674 1182 2033">As três personagens da cena B possuem braceletes nos braços direito e esquerdo. O uso de braceletes podem nos remeter ao <i>status</i> social de esposa <i>bem-nascida</i>. No centro da cena temos uma mulher sentada em uma cadeira, que está forrada com um tecido decorado com linhas quebradas e linhas pontilhadas. As roupas lisas e com pouca decoração para as mais abastadas com prioridade para os adereços: os braceletes e os <i>sakkós</i></p>	<p data-bbox="1204 674 1506 2033">Podemos observar que as personagens e os objetos na cena evoluem num mesmo quadro espaço-temporal. Elas denotam sincronia para realizar as tarefas. Os jogos de olhares estão em perfil, ou seja, o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação. As três personagens estão fiando e seus gestos são destacados pelo pintor, pois mostram a importância desta</p>

		decorados.	atividade.
--	--	------------	------------

Anexo 6

Capítulo II – Figura 6

Vaso: *Kratér*/ Proveniência: Não fornecida / Data: 460

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem os gestos, o movimento dos corpos, a atitude?
<p style="text-align: center;">A</p> 	<p>As cenas A e B são de exterior.</p> <p>Cena A</p> <p>Temos cinco mulheres na composição da cena A. Quatro vestem <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados e estão descalças. Duas estão com o cabelo preso com um coque atrás e fita transpassada, já as outras duas estão com o cabelo solto atrás e possuem fita amarrada no alto da cabeça. As vestimentas da</p>	<p>A cor escura da vestimenta da quinta mulher e sua curvatura são elementos que indicam a diferença de <i>status</i> entre ela e as outras mulheres presentes na imagem. Ela também foi representada descalça assim como as outras personagens. Seu cabelo está preso para trás com coque e fitas transpassadas com linhas pontilhadas. Na imagem onde a primeira mulher da esquerda para direita foi identificada como</p>	<p>O corpo da quinta personagem, na cena A, apresenta indícios que se distanciam das características analisadas anteriormente. Ela carrega um cesto que está com frutas, parecendo estar pesado: tudo indica que o pintor procurou demonstrar o esforço que ela está fazendo para carregá-lo por intermédio de sua curvatura, diferente das outras que estão de pé. Esta</p>

<p style="text-align: center;">B</p> 	<p>terceira e da quarta, da esquerda para direita possuem detalhes em linhas pontilhadas na parte que contorna o pescoço. A quinta mulher usa <i>péplos</i> de cor escura</p> <p>Cena B</p> <p>As mulheres foram compostas usando <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados. Elas estão com o cabelo preso com um coque atrás e fita transpassada. Não identificamos decorações nas vestes.</p> <p>Os jovens vestem <i>himátion</i> de cores claras e plissados e estão com coroa na cabeça.</p>	<p>esposa <i>bem nascida</i> que comandava a ação a sua roupa é mais contida que as roupas das outras mulheres representadas.</p> <p>Cena B</p> <p>Os dois jovens estão segurando bastões.</p> <p>Identificamos o bastão como um símbolo que transita nas duas faces e que atribuí status, poder a quem está portando tal símbolo.</p>	<p>personagem representada na cena contém ícones que nos fazem associá-la a uma escrava, devido a sua curvatura e ao <i>péplos</i> de cor escura.</p> <p>Cena B</p> <p>As mulheres são mais baixas que os homens. A segunda mulher da esquerda para direita é mais alta que a primeira e o último homem está curvado. Talvez uma alternativa do pintor para realçar sua altura e sinalizar que ele era bem alto.</p>
--	--	--	--

Anexo 7

Capítulo III – Figura 7

Vaso: *Oinochoe*/ Proveniência: Ateniense / Data: 450-400

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p>A</p> 	<p>Mulher em pé portando <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras, plissados e com decoração em linhas retas. Ela está segurando um ramo e parece confeccionar</p>	<p>A roupa da personagem induz que a composição deveria auxiliar as mulheres na organização da sua veste no cotidiano. Por estar próximo a figura masculina seu corpo está</p>	<p>A confecção da coroa indica a execução de uma das tarefas femininas. Ou seja vestir-se de forma adequada, dentro dos moldes sociais e executar as tarefas que</p>
<p>B</p> 	<p>uma coroa. Ela não está sozinha além de mais duas mulheres temos também a chegada de um jovem</p>	<p>bem coberto e os detalhes na roupa são discretos, assim como a fita transpassada no cabelo.</p>	<p>padrão social ateniense. Concebemos que esta coroa que a primeira personagem</p>
<p>C</p> 	<p>homem. Como mencionamos a primeira mulher analisada não está sozinha. A segunda</p>	<p>A segunda mulher também está com uma indumentária apropriada, ou seja, de acordo com os padrões da sociedade</p>	<p>analisada está confeccionando seria para a figura masculina. O pintor organizou</p>

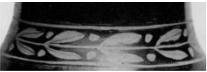
<p style="text-align: center;">D</p>  <p style="text-align: center;">E</p> 	<p>mulher que está mais próxima do jovem também veste <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras, plissados e com decoração em linhas retas. Seu cabelo está preso e com fita transpassada. Ela não segura nada em suas mãos, mas efetua um discreto movimento com o braço esquerdo em direção a <i>phiale</i> que está na mão do jovem. Homem jovem em pé simbolizando a juventude. Homem em pé veste uma <i>clâmide</i>.</p>	<p>masculinizada ateniense. O homem com pouca vestimenta euforiza a nudez masculina valorizada pela sociedade ateniense. Esta inserção do pintor compondo as mulheres com mais peças de roupa e o homem jovem praticamente nu se faz presente em Atenas. Se podemos identificar esta valorização da nudez na imagética também entendemos que a vestimenta feminina retratada possui uma ligação com as mulheres de Atenas.</p>	<p>as personagens denotando sincronia ao efetuar seus gestos. O gesto de ir em direção ao jovem, de receber a <i>phiale</i> que está em suas mãos indica harmonia, está de acordo com o papel proposto. O gesto do homem de entregar a <i>phiale</i> a mulher indica que no lar é a figura feminina que zela, que cuida dos objetos, dos pertences do homem. O gesto da terceira mulher de tocá-lo também nos remete a acolhida, a recepção.</p>
---	---	--	--

Anexo 8

Capítulo III– Figura 8

Vaso: *Hydría* / Proveniência: Vari / Data: 430.

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem os gestos, o movimento dos corpos, a atitude?
<p>A</p>  <p>B</p>  <p>C</p> 	<p>No centro da composição de espaço interno uma mulher sentada em uma cadeira de encosto elevado, veste <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados. Ela está descalça e seus pés em um apoio. A personagem usa um <i>sákkos</i> decorado com linhas quebradas e linhas pontilhadas envolvendo os cabelos e brincos.</p> <p>A ama veste <i>chitón</i> decorado com linha reta e uma túnica simples</p>	<p>A esposa está composta com a roupa diferente da ama. Sua roupa é lisa e a da ama possui detalhes. As minúcias na composição é que realçam a diferença que aparentemente não é perceptível. Os adereços atuavam como elementos de distinção social, de <i>status</i>.</p> <p>Temos dois pontos relevantes. Primeiro: a esposa com o corpo praticamente todo coberto pela indumentária, com minúsculos detalhes exaltando seu <i>status</i>, ou seja, a aproximação do</p>	<p>A ama está em pé, meio inclinada e descalça recebendo uma criança que está sendo transferida do colo da mãe, para seus braços. Ambos estão com os braços estendidos indicando o direcionamento da criança para o colo da segunda mulher.</p>

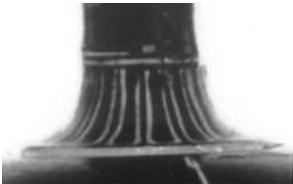
<p>D</p>  <p>E</p>  <p>F</p> 	<p>com mangas longas com fitas de cor escura em linha ondulada. A mulher está com os cabelos amarrados atrás e não possui brincos.</p>	<p>esposo requer uma composição mais contida. Já o segundo sinaliza que: há uma diferença de <i>status</i> que está impressa no detalhe da vestimenta com a fita de cor escura e ondulada. Percebemos uma composição marcada pela presença do gênero aliado à diluição de poder. Vislumbramos a ausência de roupa no bebê que apenas usa um símbolo apotropáico. Sua masculinidade pela nudez está sendo exaltada desde a infância.</p>	
--	--	---	--

Anexo 9

Capítulo III– Figura 9

Vaso: *Lekythos, Squat* / Proveniência: não fornecida / Data: 450-400

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p>A </p> <p>B </p> <p>C </p>	<p>Uma mulher e um homem. Ela porta <i>péplos</i> de cores claras e plissados sem decoração. Nos cabelos um <i>chinó</i> decorado com círculos. A mulher segura com a mão direita um <i>oinochoe</i> e com a mão esquerda uma <i>phiale</i> decorada com linhas retas e os arcos de circunferência.</p> <p>Cena de interior. Presença de mobília. Um banco com almofada decorada</p>	<p>O <i>chinó</i> decorado e os brinco indicam, assim concebemos, o <i>status</i> social da personagem.</p> <p>A carência de vestimenta do guerreiro indica que a pele seria sua roupagem. A presença do gênero, nesta sociedade masculinizada estaria legitimando e construindo as relações sociais. Os figurinos estão em consonância com a ocasião.</p>	<p>O gesto da mulher segurando os objetos e ao lado o guerreiro aparamentado indicam que eles foram utilizados na preparação do guerreiro que vai sair. O movimento dos corpos e os jogos de olhares em perfil denotam sintonia na execução da ação.</p>

<p>D</p> 	<p>com linhas quebradas.</p> <p>Homem nu portando aparatos de guerreiro.</p>		
<p>E</p> 	<p>As delimitações do espaço da pintura associado a uma extensão da decoração da <i>phiale</i> induzem a uma característica impressa pelo pintor em suas criações.</p>		

Anexo 10

Capítulo III – Figura 10

Vaso: *Lekythos, Squat* / Proveniência: Ática - Vari / Data: 450-400

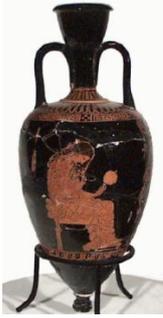
Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p style="text-align: center;">A</p>  <p style="text-align: center;">B</p> 	<p>Duas mulheres. A primeira porta um tecido sem decoração enrolado ao corpo. Ombro direito descoberto. Nos cabelos uma fita. Se apoia em um bastão. Cena de interior. Está efetuando ações no interior do <i>oikos</i>, na intimidade.</p> <p>A segunda figura porta <i>chiton</i> e <i>himation</i> de cores claras e plissados e também sem decoração. Nos cabelos uma fita.</p>	<p>O tecido que envolve o corpo da primeira personagem induz a pensar que a mulher ainda vai se compor. A carência de ornamentos pode indicar tipo de vida simples aos olhos dos viventes.</p> <p><i>Chiton</i> e <i>himation</i> de cores claras e plissados cobrindo todo o corpo, sem decoração induz a composição adequada, que ratifica o modelo <i>mélissa</i>.</p>	<p>O gesto de depositar algo na caixa com parte do corpo descoberto inclinada revelando sua juventude e segurando um bastão indicam que a mulher poderia ir além do que era idealizado pela sociedade. O movimento dos corpos indica sintonia na execução da ação, que elas agem tendo o apoio de outras mulheres que poderiam ser escravas ou não. A</p>

	<p>Segura com a mão direita uma caixa decorada com linhas retas e quebradas.</p>		<p>atitude de por na caixa, guardar, ocultar, pode indicar que as mulheres possuíam segredos, que eram partilhados por elas e que de alguma forma venceram as barreiras da privacidade e chegaram ao pintor. <i>Odisseus</i> sabe das artimanhas de sua mãe por intermédio da escrava. <i>Hipólito</i> revela que os planos elaborados pelas mulheres transbordavam na sociedade conduzidos por suas escravas.</p>
--	--	--	--

Anexo 11

Capítulo III – Figura 11

Vaso: *Amphoriskos* / Proveniência: Não fornecida / Data: 450-400

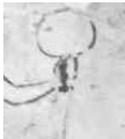
Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="225 965 248 992">A</p>  <p data-bbox="225 1339 248 1366">B</p>  <p data-bbox="225 1715 248 1742">C</p> 	<p data-bbox="507 674 820 992">Na imagem (A) temos uma esposa jovem sentada em um banco segurando um espelho com a mão esquerda. Suas vestes (<i>chitón</i> e <i>himátion</i>) são simples com cores claras e plissadas, não possuem detalhes. Seus cabelos estão soltos e não possuem nenhum adereço. Seus pés estão apoiados. É uma cena de interior e de privacidade, entendemos que a esposa estaria em um dos espaços de</p>	<p data-bbox="852 674 1190 1144">A presença masculina distancia-se desse espaço (A). Os homens reconhecem que ele acontece, mas não frequentam cotidianamente.</p> <p data-bbox="852 1189 1190 2029">O que chama nossa atenção é a fita transpassada nos cabelos que estão presos e especialmente o colar com pingente. Este item acrescentado na composição pode indicar que a mulher está auxiliando a esposa da face A, mas não seria uma escrava e sim a mãe ou</p>	<p data-bbox="1222 674 1522 1581">Na pintura (A) a esposa está com olhar voltado para a imagem gerada pelo espelho e com a mão direita ela mexe nos cabelos. Parece estar se admirando. A representação está em perfil, ou seja, o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação.</p> <p data-bbox="1222 1626 1522 2029">Percebemos que a auxiliar face B denota harmonia ao realizar as ações. Sua representação está em perfil não convidando</p>

 <p>D</p>  <p>E</p>  <p>F</p>	<p>convivência feminino.</p> <p>Na face que identificamos como (B) temos outra mulher em pé vestindo <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados. Sua roupa é simples, não possui decoração e está descalça.</p>	<p>parente próxima. O acessório confere a mulher da face B <i>status</i> social.</p>	<p>O receptor da mensagem a participar da ação.</p>
--	--	--	---

Anexo 12

Capítulo III – Figura 12

Vaso: *Lekythos* / Proveniência: Não fornecida / Data: Segundo quarto do V século a. C.

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
 <p>A  B </p> <p>C </p> <p>D </p> <p>E </p> <p>F </p>	<p>Uma personagem feminina em pé com um espelho em uma das mãos e uma flor na outra; ela veste um <i>péplos</i> decorado com linhas retas e círculos. A presença de mobília é um indício de que a cena é de interior.</p>	<p>Entendemos que a ausência da figura masculina dilui o modelo, permitindo que a ateniense ganhasse mais liberdade para atuar. Salientamos que os cestos, o espelho e as caixas eram uma constante em grande parte das representações na cerâmica ática, mas principalmente em pinturas que favorecem a ausência masculina.</p>	<p>O pintor incluiu nesta temática elementos tradicionais que envolvem a esposa <i>bem-nascida</i>, mas vai além ele inclui itens da vaidade feminina como o espelho e as plantas que nos remetem aos perfumes. O olhar da personagem está voltado para a flor que segura com a mão direita.</p>

Anexo 13

Capítulo III – Figura 13

Vaso: *Lekythos* / Proveniência: Não fornecida / Data: 475

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="279 981 304 1012">A</p>  <p data-bbox="244 1355 269 1386">B</p>  <p data-bbox="252 1653 277 1684">C</p>  <p data-bbox="252 1841 277 1872">D</p> 	<p data-bbox="576 674 825 1218">O pintor deste vaso inseriu em sua composição duas personagens femininas vestindo <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados.</p> <p data-bbox="576 1256 825 2029">A primeira mulher da esquerda para direita possui roupa com decoração em linha reta, seus cabelos estão presos, usa brincos e ela está efetuando o gesto</p>	<p data-bbox="850 674 1197 1218">O arranjo mais simples nos remete à idealização almejada, ou seja, roupa com pouca decoração, apenas a linha reta. Os adereços estão em destaque para reafirmar seu <i>status</i> social.</p> <p data-bbox="850 1256 1197 2029">A hipótese de que a mulher que está com o corpo coberto é uma esposa <i>bem-nascida</i>, pode ser levantada, já que sua roupa além de estar cobrindo completamente seu corpo contém detalhes, ou seja, a linha reta, o adereço que está sendo posto em sua</p>	<p data-bbox="1222 674 1516 1290">Os cuidados com o corpo estão sendo enfatizados nesta imagem. As personagens estão de pé e em um mesmo plano. Elas denotam sincronia ao efetuarem as tarefas.</p> <p data-bbox="1222 1328 1516 2029">A representação em perfil das personagens, impede a participação dos receptores. A segunda personagem segura na mão direita um alabastro, vaso pequeno para perfume ou óleo</p>

<p>E </p> <p>F </p>	<p>de pôr a fita no cabelo. A segunda personagem veste roupa lisa, seus cabelos estão soltos e são curtos.</p>	<p>cabeça, a faixa e os brincos. As roupas, os adereços e as jóias serviam, dessa forma, para demarcar posições sociais.</p>	<p>usado pelas mulheres na toailete e nos cultos e parece estar mostrando-o para a primeira mulher. Já na mão esquerda ela segura um <i>plemochoe</i>.</p>
---	--	--	--

Anexo 14

Capítulo III – Figura 14

Vaso: *hydria* / Proveniência: Grécia / Data: 450-400

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="161 1016 188 1048">A</p>  <p data-bbox="181 1496 209 1527">B</p>  <p data-bbox="181 1899 209 1930">C</p> 	<p data-bbox="507 674 767 1659">Na cena que vislumbramos temos duas mulheres de pele clara e descalças. A primeira, da esquerda para direita, veste <i>chitón</i> de cores claras e plissados e a segunda está vestida com <i>péplos</i> de cores claras e plissados.</p>	<p data-bbox="794 674 1144 1211">Com estes modelos de roupagem os membros superiores das mulheres ficam mais livres, o que conseguimos ver com facilidade. Não temos decoração. Os cabelos estão presos e com <i>sakkós</i>.</p>	<p data-bbox="1171 674 1517 2018">Da esquerda para direita, a primeira mulher em pé está com a mão direita na cintura e com a mão esquerda ela segura um espelho. Este braço está inclinado e o espelho apontado na direção da mobília, ou seja do baú e do banco. Parece indicar onde a segunda mulher deve por o <i>plemochoe</i>. Ela está descalça. Seus gestos são harmoniosos. Parece estar mostrando algo para a segunda personagem que está depois da mobília. Seu olhar em perfil indica a existência</p>



D

de cumplicidade, diálogo na realização das atividades.

Após o baú temos outra mulher em pé com as duas mãos ocupadas. Ela parece auxiliar a primeira figura. Nas suas mãos temos dois itens que ajudariam na composição da primeira personagem. Com a mão direita ela segura um *plemochoe* decorado com linhas retas e círculos irregulares. Já com a mão esquerda segura uma faixa que está ornamentada com linhas retas e linhas quebradas.

Anexo 15

Capítulo III – Figura 15

Vaso: *Oinochoe* / Proveniência: Atenas / Data: 450-400

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="199 987 225 1016">A</p>  <p data-bbox="336 1137 362 1167">B</p> 	<p data-bbox="584 745 823 1211">Da esquerda para direita duas mulheres portam chitón e túnica e chitón e himátion em uma cena de interior.</p>	<p data-bbox="849 745 1193 1435">As vestimentas e os tecidos decorados nos indicam que as mulheres produziam tecidos que poderiam se transformar em vestes com estampas variadas. Os ornamentos da segunda personagem: cordão e brinco indicam seu status social.</p>	<p data-bbox="1222 745 1528 1361">Os gestos das personagens denotam sincronia ao efetuarem as ações. O corpo da criança com uma parte descoberta estaria marcando sua masculinidade desde a infância.</p>

Anexo 16

Capítulo III – Figura 16

Vaso: *Alabastron* / Proveniência: Não fornecida / Data: 450-400

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="284 1003 304 1032">A</p>  <p data-bbox="272 1328 293 1357">B</p>  <p data-bbox="272 1653 293 1682">C</p> 	<p data-bbox="584 674 823 1070">Duas mulheres portam <i>chitón</i> e <i>himátion</i> com decoração em linha reta. A cena é de interior.</p>	<p data-bbox="850 674 1193 1003">As roupas decoradas, o <i>sakkós</i> também decorado aliados ao <i>alabastron</i> pendurado destacam os perfumes e a vaidade.</p>	<p data-bbox="1225 674 1528 853">Os gestos denotam sincronia ao efetuarem as ações.</p>

Anexo 17

Capítulo III – Figura 17

Vaso: *Oinichoe* / Proveniência: Italy, Spina / Data: 450-400

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="236 1122 260 1155">A</p>  <p data-bbox="225 1603 248 1637">B</p> 	<p data-bbox="576 674 821 1659">Na imagem temos duas personagens em pé segurando caixa e <i>alabastron</i>. Da esquerda para direita temos uma figura feminina vestindo <i>pléplos</i> decorado com linhas retas. Seu cabelo está preso e com <i>chinó</i>.</p> <p data-bbox="576 1697 821 2033">A segunda mulher veste <i>péplos</i> claro e plissado sem decoração. Seu</p>	<p data-bbox="847 674 1197 1211">As vestes e os objetos nos conduzem a refletir que na ausência masculina as mulheres poderiam aproveitar e diluir a matriz feminina de gênero manipulada pelos cidadãos de Atenas.</p>	<p data-bbox="1222 674 1535 1514">Ela segura uma caixa com a mão direita e estende o braço esquerdo para pegar o <i>alabastron</i> que a segunda mulher segura. Seu pé esquerdo está apoiado em uma pedra e o direito no chão ficando inclinada na direção da segunda mulher.</p> <p data-bbox="1222 1552 1535 2033">O braço esquerdo da segunda personagem está estendido na direção da primeira personagem. Com a mão esquerda ela segura um <i>alabastron</i> e</p>

	cabelo está solto e está descalça.		efetua o gesto de entregar para a primeira mulher que está com a mão esquerda aberta. O tamanho acentuado desta mão pode ser um recurso utilizado pelo pintor para indicar esta ação. Elas agem em sincronia.
--	------------------------------------	--	---

Anexo 18

Capítulo III – Figura 18

Vaso: *Pýxis* / Proveniência: Ática. / Data: 450-400

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p>A</p>  <p>B</p>  <p>C</p>  <p>D</p> 	<p>Na pintura contida nesta <i>pýxis</i> vislumbramos sete personagens presentes seis vestem <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados e uma usa <i>péplos</i>.</p>	<p>A única personagem que está com o <i>péplos</i> é justamente a que está carregando uma caixa. Esta vestimenta está decorada com linhas largas. Compreendemos que poderia ser um recurso utilizado pelo pintor para indicar que ela seria uma auxiliar que pertenceria a um segmento social inferior.</p>	<p>Na representação, as personagens denotam sincronia ao realizar as atividades. Os gestos seguem um padrão predominante nas representações iconográficas femininas. Elas evoluem em um mesmo quadro espaço temporal. Temos na cena os olhares de perfil e frontal. Defendemos que a mulher sentada em uma cadeira de encosto elevado segurando um fuso na mão esquerda, é a esposa <i>bem-nascida</i></p>

			pela proximidade com o quarto, pela atividade desempenhada e por estar convidando as mulheres à desempenharem as mesmas tarefas.
--	--	--	--

Anexo 19

Capítulo III – Figura 19

Vaso: *Pýxis* / Proveniência: Atenas / Data: 470 – 460

Imagens	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
<p data-bbox="172 860 197 891">A</p>  <p data-bbox="172 1196 197 1227">B</p>  <p data-bbox="145 1554 170 1585">C</p> 	<p data-bbox="483 674 770 920">Nesta cena de interior cinco figuras femininas vestem <i>chitón</i> e <i>himátion</i>.</p>	<p data-bbox="786 674 1131 1659">Destacamos nas vestimentas que o <i>himátion</i> de cada mulher possui a cor marrom avermelhado. A vestimenta da terceira personagem da esquerda para direita cobre seu corpo, limitando seus movimentos. Compreendemos que pode ser uma indicação de que seria a esposa <i>bem-nascida</i>.</p>	<p data-bbox="1147 674 1535 1809">Os gestos das personagens que jogam as frutas denotam sincronia ao realizarem esta tarefa, mas marcam um distanciamento do foco principal que é a fiação e tecelagem. Os gestos da terceira personagem estão contidos pela vestimenta. A atitude da quarta personagem de oferecer uma fruta a terceira pode indicar também que a esposa <i>bem-nascida</i> com o auxílio de outras mulheres conseguia o que desejava.</p>

Anexo 20

Capítulo III – Figura 20

Vaso: *Pýxis* / Proveniência: Atenas / Data: 475 – 425

Imagem	Quem porta o que, onde e quando?	Que induzem as vestimentas e os ornamentos, ou sua falta?	Que induzem o gesto, o movimento dos corpos, a atitude?
	<p>Seis mulheres representadas vestem <i>chitón</i> e <i>himátion</i> de cores claras e plissados. Os cabelos estão amarrados atrás e cobertos por um <i>sákkos</i>. Com a exceção de uma personagem que também está com o cabelo amarrado atrás, mas com fita transpassada.</p> <p>A cena é de interior, pois apresenta signos de privacidade: coluna e mobília.</p>	<p>O cabelo preso de forma diferente de apenas uma figura feminina pode indicar que seria a esposa comandando e executando as atividades femininas.</p>	<p>Elas agem em sincronia. A última personagem da esquerda para direita manuseia um <i>epínetron</i>, que era um item fundamental no trato com a lã. Assim verificamos que o pintor representa entre outros elementos que estavam inseridos no cotidiano ateniense.</p>