



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA

A Construção da Matriz Feminina e os Jogos de Poderes em Atenas (Séculos VI-IV a.C.)

Comparando discursos textuais e imagéticos

Edson Moreira Guimarães Neto

Rio de Janeiro
Abril de 2015



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA**

**A Construção da Matriz Feminina e os Jogos de Poderes em
Atenas (Séculos VI-IV a.C.)**

Comparando discursos textuais e imagéticos

Edson Moreira Guimarães Neto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-UFRJ) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

Rio de Janeiro

Abril de 2015

A Construção da Matriz Feminina e os Jogos de Poderes em Atenas (Séculos VI-IV a.C.)

Comparando discursos textuais e imagéticos

Edson Moreira Guimarães Neto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-UFRJ) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História Comparada.

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa (orientador)

Prof. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva

Prof. Dr. Paulo Duarte Silva

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes

Prof^a. Dr^a. Cláudia Beltrão da Rosa

Rio de Janeiro

Abril de 2015

CIP - Catalogação na Publicação

M83596
3c

Moreira Guimarães Neto, Edson
A Construção da Matriz Feminina e os Jogos de Poderes em Atenas - Comparando Discursos Textuais e Imagéticos / Edson Moreira Guimarães Neto. -- Rio de Janeiro, 2015.
216 f.

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

1. História Comparada. 2. Matriz Feminina. 3. Poder. 4. Atenas. 5. Iconografia. I. de Souza Lessa, Fábio, orient. II. Título.

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

O tempo tem que morrer para que a História possa nascer e adquirir relativo conhecimento da sucessão de dias presentes. Os homens que habitaram todos aqueles presentes não duvidavam nem de seus conhecimentos nem de suas histórias, eles viveram na calma certeza de estar no meio da justiça, piedade e verdade. Então, eles morreram, passando adiante tudo o que haviam sido, incluindo a história que fizeram dos outros e de si mesmos. Em contrapartida, os sucessivos presentes alegremente e sem qualquer vergonha os desafiam.

(BRULÉ, 2006, p.221)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, a minha esposa Dayane, minha mãe Maria Penha, meu saudoso avô Djalma e minha avó Gisélia, por me apoiarem, incentivarem e acreditarem em mim, mesmo quando eu duvidei.

Agradeço ao Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa, meu orientador, pelas contribuições no decorrer da pesquisa, a paciência e a minha formação e amadurecimento como pesquisador ao longo dos anos. Acima de tudo, sou grato por sua **philia** e constante solicitude, estando sempre disponível a ajudar e dizendo as palavras que eu necessitei ouvir (mesmo que não quisesse).

À Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, agradeço pelos inúmeros debates acerca das teorias dos estudos de gênero dentro e fora de sala de aula, assim como pela grande paciência ao ler meus projetos e tudo aquilo que tenho produzido de mais importante em inúmeras ocasiões (desde a época do Mestrado), oferecendo, desta forma, importantes contribuições que possibilitaram o desenvolvimento e aprofundamento teórico dos meus estudos.

Ao Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes, agradeço pela constante solicitude e pelas diversas contribuições e sugestões que têm feito à minha pesquisa, além de sua amizade desde a época da graduação.

Ao Prof. Dr. Paulo Duarte Silva, que também acompanha minha jornada acadêmica desde a graduação, agradeço pela amizade e a solicitude em participar da banca avaliadora de minha Tese de Doutorado.

Da mesma forma, agradeço à Profa. Dra. Cláudia Beltrão da Rosa, pela disponibilidade de fazer parte deste momento tão importante para a minha formação acadêmica.

Ressalto ainda, a gratidão pela amizade, companheirismo nas viagens e congressos, e pelas inúmeras rizadas que compartilhamos, à Profa. Ms. Maria Angélica Rodrigues de Souza.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço pelo apoio ao longo dos quatro anos de doutorado, que serviu como estímulo e reconhecimento pelo nosso esforço em pesquisar.

Aos colegas do PPGHC, pois o contato com diferentes visões, perspectivas e objetos de estudo estimulou a formulação de novos questionamentos e hipóteses em nossa pesquisa, assim como o aprofundamento daqueles já existentes.

Não poderia deixar de agradecer à equipe do Laboratório de História Antiga (LHIA) da UFRJ, professores e alunos, pelo espaço para o constante diálogo que tem propiciado nosso amadurecimento profissional.

RESUMO

Propomos como objeto de estudo as práticas que fundamentavam a construção do(s) feminino(s) como elemento discursivo e identitário nos jogos de poderes na Atenas dos Períodos Tardo-Arcaico e Clássico (séculos VI ao IV a.C.) – época em que houve uma maior concentração na produção intelectual do mundo helênico e que, portanto, nos proporciona uma maior quantidade de documentos provenientes daquela cultura. Para tanto, analisaremos os cotidianos dos grupos femininos que se relacionavam mais direta e profundamente com os principais detentores do poder (os cidadãos membros das elites atenienses): as atenienses (filhas, esposas legítimas e mães de cidadãos atenienses), as **hetaírai** (cortesãs de luxo) e as agentes rituais. Procuraremos observar em que nível esses grupos estavam inseridos política e socialmente na dialética cultural-ideológica **políade**, utilizando os documentos provenientes da literatura e da cultura material áticas, além dos conceitos de gênero e sexualidade, que têm relações diretas entre si e com as construções dos mecanismos de poder e das identidades. Nossa pesquisa se desenvolverá, pautada nas propostas de Kate Gilhuly acerca de uma **matriz feminina** em Atenas e de Jürgen Kocka para o estudo comparativo.

Palavras-chave: História Comparada; Matriz Feminina; Poder; Atenas; Iconografia.

ABSTRACT

We propose as studying object the practices underpinning the construction of female identity as a discursive element in games of power in late-Archaic and Classical Athens (Sixth to Fourth centuries BC) - time when there was a greater concentration in intellectual production in the Hellenic world and therefore provides us with a greater amount of material from that culture. We will analyze the everyday of women's groups that related more directly and profoundly with the main power holders (members of the Athenian citizens elites): Athenian (daughters, legitimate wives and mothers of Athenian citizens), the **hetairai** (luxury courtesans) and the ritual agents. We will try to observe at what level these groups were politically and socially inserted in the cultural-ideological dialectic of the **polis**, using documents from Attic literature and material culture, in addition to gender and sexuality concepts, which have direct relationships with each other and with the construction of mechanisms of power and identities. Our research will develop, based on the proposals of Kate Gilhuly about a feminine matrix in Athens and Jürgen Kocka for the comparative History.

Keywords: Comparative History; Feminine Matrix; Power; Athens; Iconography.

SUMÁRIO

	Páginas
Introdução _____	12
Capítulo 1 – A Vida Cotidiana nos Espaços Domésticos _____	40
1.1. Esposas Legítimas, Cortesãs, Cidadãos e as Redes Sociais na Esfera Doméstica _____	45
1.2. Fontes Públicas: uma extensão dos espaços domésticos _____	60
Capítulo 2 – A Interseção Entre o Doméstico e o Público: Casamentos e Ritos Funerários __	77
2.1. Ritos Funerários _____	114
2.2. Cortesãs Circulando nos Espaços Públicos _____	136
Capítulo 3 – Ritos Religiosos e Festivals: A Participação Cívica _____	145
3.1. A Sacerdotisa _____	162
3.2. As Cortesãs Como Agentes Rituais? _____	180
Conclusão _____	188
Referências Bibliográficas _____	196
Abreviações _____	215

INTRODUÇÃO

Propomos como objeto de estudo em nossa tese as práticas que fundamentavam a construção do(s) feminino(s) como elemento discursivo e identitário nos jogos de poderes na Atenas dos Períodos Tardo-Arcaico e Clássico (séculos VI ao IV a.C.) – época em que houve uma maior concentração na produção intelectual do mundo helênico e que, portanto, nos proporciona uma maior quantidade de documentos provenientes daquela cultura. Para tanto, analisaremos os cotidianos dos grupos femininos que se relacionavam mais direta e profundamente com os principais detentores do poder (os cidadãos membros das elites atenienses): as atenienses¹, as **hetaírai** (cortesãs de luxo) e as agentes rituais². Procuraremos observar em que nível esses grupos estavam inseridos política e socialmente na dialética cultural-ideológica **políade**, utilizando os documentos provenientes da literatura e da cultura material áticas, além dos conceitos de gênero e sexualidade, que têm relações diretas entre si e com as construções dos mecanismos de poder e das identidades. Nossa pesquisa se desenvolverá pautada nas propostas de Kate Gilhuly acerca de uma **matriz feminina** em Atenas (2009) e de Jürgen Kocka para o estudo comparativo (2003).

Assim como a sexualidade, as relações entre os gêneros e as próprias mulheres demoraram a se consolidar como campos de estudo. Contudo, nos dias de hoje, após quase quatro décadas, a quantidade de trabalhos que debatem as questões de gênero e a sexualidade na Antiguidade já não é problema. Temos uma historiografia bastante sólida acerca do cotidiano das esposas atenienses, assim como diversos trabalhos sobre o **mundo dos**

¹ Adotaremos em nossa pesquisa o critério de nomearmos como mulheres atenienses as esposas legítimas e as filhas dos cidadãos atenienses.

² O termo amplia o grupo para além das sacerdotisas, mas estará limitado, em nossa pesquisa, às mulheres atenienses, uma vez que apenas esse grupo ganha destaque nas representações de participação feminina em práticas rituais – realizadas em espaços públicos ou domésticos - com uma finalidade cívica – direta ou indireta.

prazeres³ e a vida cívico-religiosa em Atenas, no entanto fica evidente a carência de obras que trabalhem esses três contextos num aspecto relacional.⁴ Mesmo em alguns dos trabalhos mais recentes acerca do feminino, podemos notar ainda uma tendência de estudar as atenienses, as cortesãs e as agentes rituais como se elas vivessem em um espaço/tempo distinto umas das outras e não se relacionassem com os mesmos grupos masculinos.

Na tradição dos estudos históricos que adotam os cotidianos femininos como temática, percebemos, de modo geral, duas correntes interpretativas:⁵ de um lado, autores que tratam as cortesãs como mulheres livres, educadas e cultas, mais amadas pelos homens do que as esposas legítimas⁶, limitando-se a reproduzir alguns dos casos de prostitutas que alcançaram grande fama e fortuna, mencionados nos textos antigos; e, por outro lado, autores que compõem uma corrente mais recente, que ganhou força nas últimas décadas do século XX, que busca denunciar, sob forte influência do movimento feminista, a exploração e dominação masculina sobre tais mulheres⁷.

O primeiro grupo representado por autores como F. A. Wright, Chevalier de Roton⁸ e Jacobs fomentou uma visão idealizada de que as cortesãs gregas eram mulheres de educação refinada que participavam dos assuntos de interesse masculino – como o universo político – e controlavam suas próprias vidas (KEULS, 1993, p.153-4). As **hetairai** estavam, de certa

³ Cabe observar que essa historiografia do mundo dos prazeres não dá exclusividade ao universo das prostitutas, mas também oferece bastante espaço às relações homoeróticas.

⁴ Podemos citar como uma das alternativas que buscam escapar dessa tendência mais tradicionalista o trabalho **The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens** (2009), em que Kate Gilhuly lança o conceito de **matriz feminina**, onde o feminino em Atenas não seria construído unicamente em oposição ao masculino, mas a partir de um tripé relacional (a prostituta, a esposa e a sacerdotisa/agente ritual), que regularia as fronteiras e os limites dos grupos femininos (p.2-10).

⁵ Cabe ressaltar que tais correntes interpretativas se baseiam na ideia de um feminino dividido em dois grupos distintos, colocando em oposição a figura da cortesã e a da esposa, que atuariam em esferas incomunicáveis entre si. Dentro de tal linha discursiva, a figura da sacerdotisa/agente ritual é ignorada, baseando-se, sobretudo, na ideia de que as mulheres sempre exerceriam papéis secundários ou estariam mesmo excluídas nas principais práticas cívico-rituais da **pólis**, que seriam dominadas pelos homens (SCHMITT-PANTEL, 2001, p.156).

⁶ Que seriam menos interessantes que as **hetairai**, por serem menos instruídas e terem como única função valorizada garantir a continuidade da **pólis** por meio da maternidade.

⁷ Tanto as esposas quanto as **profissionais** do prazer.

⁸ Sob o pseudônimo de Gabriel Notor.

forma, posicionadas como paradigma da emancipação feminina, em contraste com a vida inóspita e reclusa das esposas legítimas dos cidadãos atenienses.

A partir da década de setenta do século passado, começam a surgir estudos com motivações impregnadas pelos ideais do movimento feminista, questionando a idealização das **hetaírai** na sociedade helênica. A visão das cortesãs em um mundo de luxo e **glamour**, permeado de banquetes, cultura e de discussões políticas é questionada. Os autores começam a identificá-las como exploradas e desfavorecidas em uma sociedade patriarcal que as reservaria a condição de meros objetos. Segundo François Lissarrague, as cortesãs eram simplesmente acessórios, que contribuiriam para o bom andamento do **sympósion**⁹ (LISSARAGUE, 1990, p.257).

A ideia de que a maior possibilidade de circulação pelo espaço público (em oposição ao privado), a educação e o **treinamento intelectual** pudessem atrair mais homens do que os **dons** de uma esposa, nos direciona para um certo anacronismo. Afinal, esses são valores que parecem distantes da realidade ática. Além disso, muitos estudiosos acabaram por definir as mulheres gregas a partir daquilo que achavam atraente ou crível – como ao ignorar a participação da agente ritual. Por outro lado, relegar o papel das **hetaírai** a um mero instrumento para o desenvolvimento dos **sympósia**, como faz Lissarrague, acaba por anular o papel das mulheres em tal evento da sociedade ateniense, negando as interações entre masculino, feminino e os diferentes grupos sociais. Em nossa pesquisa com a iconografia dos vasos áticos, não acreditamos que a presença de mulheres nos banquetes seja meramente decorativa, assim como consideramos que as cortesãs não são **senhoras absolutas** das representações eróticas do feminino, ou que as agentes rituais fossem apenas elementos secundários nas práticas cívico-religiosas da **pólis**, portanto, revelando uma maior

⁹ Banquetes domésticos frequentados pelas elites de Atenas.

permeabilidade nas práticas sociais do cotidiano em relação a um discurso de lugares marcados e imutáveis.¹⁰

Não desejamos reproduzir argumentos como os de Catherine Salles em **Nos Submundos da Antiguidade**, denunciando a **exploração** e **dominação** masculinas, observando a prostituição como uma função degradante, nem concordamos com a posição de Lissarrague, mas propomos uma observação das imagens de uma forma mais relacional, acreditando que nos encontros do **sympósion**, do **oîkos**¹¹, e das práticas rituais estabeleciams-se relações de interpenetração entre os universos masculino (de uma elite ateniense) e feminino (em nossa pesquisa, das **hetaírai**, das mulheres atenienses e das agentes rituais) (LISSARRAGUE, 1990, p.257; SALLES, 1982, p.24; GILHULY, 2009, p.3). Acreditamos ainda que as **hetaírai** exerciam uma função importante nos banquetes, não como meras **servas**¹² destinadas a garantir o prazer dos homens, mas como elementos constituintes desse evento e da vida social, da mesma forma que as esposas legítimas exerciam papéis importantes e ativos, que iam muito além do de **mães da pólis**, e as agentes rituais se constituíam em importantes elementos da continuidade cívico-religiosa da **pólis**.

Entendemos que a sociedade ateniense não se caracterizava por uma demarcação tão rígida de espaços e campos de atuação e comunicação como aquela que as interpretações mais tradicionais do discurso acabaram por enfatizar. Acreditamos que as práticas cotidianas da **pólis** estavam impregnadas por elementos como gênero, sexualidade e poder, e que esses

¹⁰ Os vasos decorados com cenas de mulheres desnudas em **sympósia** ocupam uma quantidade significativa dos exemplares da cerâmica grega que chegaram até os nossos dias. Contudo, esses artefatos da cultura material grega, devido a sua temática, ficaram de fora dos objetos de estudo que cabiam na sobriedade da pesquisa acadêmica. As cenas de conteúdo erótico são recentes nas análises de estudiosos, mas já constituem um ramo fértil de pesquisas que vêm produzindo uma grande quantidade de obras, apesar de terem sido bastante evitadas ou publicadas com ilustrações censuradas (SUTTON Jr., 1992, p.7). Além disso, o diálogo entre iconografia e textos escritos nos mostram que a atuação feminina no rito possuía muito mais destaque e importância do que a produção historiográfica mais conservadora deixou transparecer (LEWIS, 2002, p.43-54).

¹¹ Atribuímos aqui o sentido de unidade familiar e moradia.

¹² Empregamos o termo sem estabelecer nenhuma relação com o conceito medieval de servidão.

eram as molas mestras das relações sociais inter e intragrupo estabelecidas naquela dinâmica.

Ao elegermos **sexualidade** como um dos conceitos a serem utilizados em nossa pesquisa, devemos aqui esclarecer como entendemos tal termo, que tantos desacordos incita nos debates das Ciências Humanas.¹³ Consideramos que **sexualidade** é um conceito dotado de historicidade, portanto, específico e particular de cada sociedade.¹⁴ Acreditamos que, mesmo não existindo termo(s) específico(s) para definir tal conceito, ele está presente na cultura helênica. Desta forma, em nossa pesquisa, utilizaremos a **sexualidade** creditando-a o valor de construção inerente à cultura ateniense, através da qual foram definidos os papéis, identidades e orientações sexuais daquela sociedade.¹⁵

Dentro de nossa perspectiva de estudo, compreendemos gênero e sexualidade como instrumentos discursivos articulados entre si para a construção e manipulação de discursos acerca de identidades coletivas. Um **continuum** de feminilidade tem importantes implicações para diversos campos de significação que se estendem para além daquilo que podemos aprender somente a partir das prostitutas, incluindo gênero e sexualidade, atuação e troca. A matriz feminina – que configurou o relacionamento entre a prostituta, a esposa e a sacerdotisa

¹³ Sexualidade é um dos conceitos que mais tem incitado debates na produção historiográfica nas últimas décadas, sobretudo nos estudos que se concentram na Antiguidade. Após um embate inicial entre essencialismo e social-construcionismo – aparentemente a segunda corrente saiu “vitoriosa” - tais estudos têm, prioritariamente, se baseando nas obras de Michel Foucault (**História da Sexualidade**) e Kenneth James Dover (**A Homossexualidade na Grécia Antiga**), e, a partir de uma leitura parcial desses trabalhos, alguns autores tendem a concluir que o conceito de sexualidade pertence ao Mundo Moderno. Outro problema que se revela nessa temática é uma predominância absoluta de estudos acerca das relações homoeróticas entre homens, dando uma impressão de que os contatos heteroeróticos e a própria sexualidade feminina seriam algo, nas palavras de Kate Gilhuly, “menos construído” (2009, p.9).

¹⁴ Consideraremos como história da sexualidade a história dos discursos construídos no interior de cada sociedade num dado momento histórico acerca do sexo.

¹⁵ Consideramos que termos como homossexualidade ou heterossexualidade são construções do Mundo Moderno, portanto estando distantes da realidade da Atenas Clássica. A construção da sexualidade ateniense se dava a partir do papel de penetrador e penetrado, portanto resultando em quatro identidades sexuais básicas, sendo duas **naturais** e duas **desviantes**: a) o homem (penetrador) e a mulher (penetrada); b) o homem que se deixava penetrar e a mulher que penetrava seu parceiro(a) sexual subvertiam a ordem **natural**, pois enquanto esta assumia uma postura de algo que não poderia ser (cidadão), aquele abria mão dos seus privilégios e obrigações (de cidadão) ao tornar-se uma mulher (sexualmente). Por conta disso, a **subversão** da ordem **natural** poderia ser punida com a **atimia** (perda dos direitos de cidadão).

ou agente ritual – foi um princípio organizacional utilizado pelos atenienses do Período Clássico (séculos V e IV a.C.) para pensar e falar de si mesmos; era parte do imaginário social ateniense. Esta estrutura operava em uma variedade de textos e gêneros e estava, portanto, ligada a várias facetas da identidade ateniense (GILHULY, 2009, p.2).

A prostituta, a esposa e a agente ritual podem ser entendidas como uma matriz discursiva que deu significado para a atuação **genderizada**. Esta matriz proporcionou um espectro de referência através do qual vários aspectos de sexo e gênero, tanto masculino como feminino, tornaram-se culturalmente legíveis (GILHULY, 2009, p.13).

Tanto a prostituta como a agente ritual eram mulheres que atuavam na esfera pública.¹⁶ Nem seus movimentos nem suas representações¹⁷ eram reprimidos como a mulher no papel de esposa, e, portanto, de diferentes maneiras, cada papel possibilita a representação de subjetividade feminina de uma maneira mais completa. A maneira como a mulher era percebida na esfera pública dependia do papel que ela exercia. A prática ritual concedia uma válvula de escape da expectativa de que mulheres viveriam de forma reclusa e permitia em momentos circunscritos que elas pudessem experimentar a atuação nos espaços públicos. A negociação entre a imagem da prostituta e da agente ritual produz no meio do caminho uma fuga para a esposa, em algum lugar entre a satisfação pessoal imediata oferecida pela primeira e as negociações cósmicas de longo termo desempenhadas através do ritual (GILHULY, 2009, p.11-9).

¹⁶ Nesse sentido, é salutar observar duas coisas: 1) o gênero tem um papel significativo na construção de uma cidade tanto física quanto conceitualmente; 2) o binômio público/privado deve ser substituído por público/doméstico, uma vez que as atividades domésticas não são exclusivamente privadas, pois sofrem e exercem influência sobre a comunidade. (FOXHALL; NEHER, 2013, p.1-3; ROMANO, 1989, p.339-53). Os espaços domésticos não são necessariamente privados, uma vez que têm uma relação direta de complementaridade com o resto da **pólis**, pois diversas atividades relativas à gestão e ao bem estar do **oikos** se estendem aos espaços públicos, assim como as relações sociais estabelecidas fora da residência acabam se estendendo até o interior da mesma. Tudo isso reforça a proposição aristotélica de que a **pólis** é a comunidade formada pela união dos diversos **oikoi** (ARISTÓTELES, **Política**, 1252a24-1253a24).

¹⁷ Nas imagens da cerâmica decorada, nas esculturas, nas ofertas votivas em túmulos e mais marcadamente na documentação escrita.

Segundo Josine Blok, a construção da **genderização** em alguns espaços poderia mudar ao longo do tempo de acordo com a maneira como fossem utilizados (BLOK, 2001, p.95-116). Além disso, podemos questionar a ideia de que havia limites fixos estabelecidos entre as zonas domésticas e públicas, observando que as vizinhanças mais próximas à residência poderiam estar enquadradas em uma classificação um tanto indeterminada e flutuante entre o espaço recluso da casa e o espaço mais amplo da esfera público-cívica. Logo, o que a documentação nos apresenta pode ser apenas uma amostra fragmentada da **pólis** através de vizinhanças distintas, onde os grupos femininos que ali viviam poderiam desenvolver um sentimento de relativa segurança, por não estarem expostas a encontros constantes com homens estranhos.

Na prática, as expectativas sociais e legais são contestadas e, suas incoerências são exploradas e manipuladas. Havia um valor simbólico em ser visto como um homem que gastava seu dinheiro e energia para o bem da comunidade, enquanto que havia desvantagens simbólicas em ser representado como alguém que se cobria de deleites físicos.¹⁸

De acordo com Foxhall e Neher, eram poucos os espaços da **pólis** que eram **genderizados** de maneira fixa ou essencialista. As fronteiras entre os espaços de atuação (masculinos e femininos) se apresentam de maneira maleável, pois o lugar (o onde) da ação de alguém ou algum grupo depende também do tempo (o quando) e do modo (o como), formando um **continuum** espaço-temporal. Observando essa lógica, podemos concluir que a ideia de que um espaço é masculino ou feminino é construída e manipulada no momento da ação pelos próprios atores. Portanto, ver ou ser visto não é simplesmente ver ou ser visto, mas

¹⁸ Isto não significa dizer a negação ao prazer, mas a negação ao excesso. James Davidson mostra que a companhia de uma **hetaíra** poderia ser uma espécie de marcador social de riqueza e poder, mas alerta que o excesso no consumo de vinho, de comida, ou nas práticas sexuais traria má reputação ao indivíduo. Neste contexto, o **moichos** (adúltero, sedutor da filha ou esposa de outro cidadão) é considerado tão afeminado quanto o **knaidos** (que se deixa penetrar), pois ambos são - incapazes de manter o equilíbrio - dominados por seus desejos da mesma forma que as mulheres, portanto ineptos a liderarem a **pólis** (DAVIDSON, 1998, p.102, 165 e 173).

ver (de algum lugar, em algum momento, fazendo uma determinada coisa, de uma determinada forma), alguém (fazendo alguma coisa, de uma determinada forma, em um determinado lugar, em um determinado momento) (FOXHALL; NEHER, 2013, p.7-12).

As nuances complexas do comportamento apropriado a um cidadão ateniense poderiam ser negociadas por meio de projeção sobre o **continuum** feminino. Os papéis femininos representam uma série de esferas cívicas: o mercado, governo, instituições sociais e o setor religioso. Tais esferas envolvem graduais compromissos temporais e éticos. Cada tipo feminino simboliza um domínio do masculino e, cada um desses domínios é entendido em relação aos outros. A prostituta, a esposa, e a agente ritual simbolizam um espectro cultural que fornece um esboço para interpretar pessoas, suas ações e contextos. Em cada contexto somos convidados a interpretar como um grupo se relaciona com os demais. A atuação feminina deve ser entendida dentro de um esquema semântico em que a significação de uma ação depende do seu lugar em relação a todas as outras maneiras de agir naquele contexto; o que repercute, inverte, alude ou nega (GILHULY, 2009, p.23 e 183).

Por tudo isso, admitindo certa permeabilidade e permissividade nos espaços de atuação e na conduta diária dos grupos componentes da **matriz feminina**, se faz necessário um estudo comparado entre os discursos¹⁹ escritos (correspondendo a opiniões da elite) e os iconográficos (concebidos próximos ao imaginário de um senso comum) acerca dos mesmos, acreditando que com isso aparecerão similitudes e diferenças que nos possibilitarão desvelar como e quando os diferentes universos femininos se entrelaçavam e em que forma e grau se articulavam às dinâmicas de poder do imaginário ateniense.

¹⁹ Entendemos o discurso como prática da linguagem, uma narrativa construída dentro de condições sociais e históricas específicas, materializando uma determinada ideologia por meio de uma linguagem que seja inteligível e assimilável a um grupo de indivíduos. “Um dos principais componentes do discurso como fala ou narrativa são os significados históricos presentes no imaginário de quem o elabora. Cada discurso é, assim, uma representação do imaginário no qual seu autor está inserido. [...] um discurso não é fruto de opiniões e visões particulares, mas uma partícula do imaginário dominante que abarca cada indivíduo e [...] pode ser usado para reformular as relações sociais.” (SILVA; SILVA, 2006, p.101).

Até aqui, a historiografia que trabalha com as relações entre grupos (sob os preceitos da categoria **gênero**) tem se concentrado nas relações específicas de um determinado grupo feminino com o dos cidadãos. A adoção da ideia de uma **matriz feminina**²⁰, aliada ao pressuposto de que a comparação entre um **corpus** textual (representando discursos inerentes às elites) e um **corpus** imagético (aproximando-se de um senso comum), possibilita uma noção mais ampla²¹ - de uma estrutura motora e mediadora de diversas relações sociais – onde a identificação dos elementos mais constantemente manipulados revelaria os pontos de tensão mais importantes na estratégia discursiva para a legitimação do poder de cada grupo.

Nossa proposta não se atém a demonstrar a particularidade de cada autor, vai além, revelando sua originalidade ao procurar nas similitudes estratégicas entre as linhas discursivas as molas mestras que regeram os discursos legitimadores de poder na sociedade ateniense no momento de seu apogeu militar, político e cultural.

Como dissemos anteriormente, em relação aos estudos sobre o universo feminino no mundo helênico, há pelo menos duas correntes historiográficas marcadamente distintas: a primeira, surgida nas últimas décadas do século XIX, e influenciada pelos paradigmas rankeanos, tais como a valorização de documentos oficiais e a composição do Estado como um todo, tendeu a classificar as **hetaírai** como mulheres livres e cultas numa Atenas opulenta e proeminente, em oposição às esposas reclusas e pouco instruídas, que teriam como única função serem mães dos futuros cidadãos; posteriormente, a partir da década de setenta do

²⁰ Uma construção ideológica reconhecida e compreendida por toda a sociedade ateniense - baseada na convivência das **hetaírai**, das mulheres atenienses e das agentes rituais em uma mesma dinâmica espaço-temporal - como um instrumento discursivo constantemente manipulado de acordo com os jogos de poderes e tensões entre a elite e o **dêmos**.

²¹ Mais ampla que as abordagens tradicionais (limitadas aos contextos relacionais de pares), e mesmo que Kate Gilhuly, que “lança” a **matriz feminina**, mas se atém à leitura/análise de quatro textos considerados canônicos para observar como cada um dos autores manipula o **continuum** feminino da esposa, da cortesã e da agente ritual, com objetivo de “fazer novas leituras de textos já conhecidos” e desvelar “a complexidade do sexo e do gênero na cultura ateniense e os múltiplos significados que uma estratégia discursiva poderia produzir” (GILHULY, 2009, p.24-8).

século XX, no bojo do movimento feminista, começaram a surgir trabalhos realmente voltados para o universo das mulheres em diversas sociedades, inclusive na Antiguidade.

Por ter uma abordagem muito generalizante da sociedade **políade** e por não se ater à diversidade dos grupos que a compunham, a corrente do século XIX não tem muito a acrescentar no debate sobre os aspectos socioculturais, e, por conseguinte, do feminino no Mundo Antigo. Portanto, construiremos aqui uma breve revisão historiográfica a partir dos trabalhos que surgiram em meio aos debates acerca do advento da **História das Mulheres** na década de 1970²² até os dias atuais com a posterior criação da categoria de análise **gênero** e o aperfeiçoamento dos métodos de análise documental.

Obras pioneiras como **Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clássica** de Sarah Pomeroy e **La Mujer en la Grécia Clásica** de Claude Mossé foram importantes por inaugurar estudos mais profundos sobre as mulheres na Antiguidade, mas deixaram essas mulheres isoladas dos homens e divididas em grupos que não se relacionavam entre si (MOSSÉ, 1990; POMEROY, 1999)²³. Cabe ressaltar o valor dessas autoras como desbravadoras de um terreno pouco explorado: Pomeroy desenvolve seu trabalho a partir da construção dos diferentes tipos femininos (a esposa, a prostituta, a deusa e a escrava); Mossé se centra na figura da esposa legítima, embora trate de outros grupos de mulheres, para construir o que foi o feminino na Grécia Antiga. Há de se ressaltar que, ao trabalhar de acordo com as perspectivas da **História das Mulheres**, ambas as obras deixam de lado os aspectos relacionais entre os grupos e se atêm exclusivamente a trabalhar as

²² A emergência da **História das Mulheres** deu-se em meio ao ambiente em que ocorreu a **Revolução Cultural** de maio de 1968 e a explosão do movimento feminista, mas também teve colaboração decisiva de importantes transformações que vinham ocorrendo na historiografia naquela década. A crise dos paradigmas tradicionais e as contribuições da **História Social** bem como da **História das Mentalidades**, articulando-se ao crescimento da **Antropologia**, foram decisivas nesse processo, possibilitando que se questionassem as universalidades e permitindo a descoberta do **outro**, da alteridade, dos excluídos, dentre os quais as mulheres, alçadas à condição de sujeito e objeto da **História** (MATOS, 2006, p.10-1; SOIHET, 2006, p.1).

²³ Essas obras foram originalmente publicadas em 1975 (POMEROY) e 1983 (MOSSÉ).

características e os cotidianos dos diferentes grupos de mulheres na cultura helênica de maneira isolada.

Um equívoco recorrente nessa historiografia feminista da Antiguidade pode ser detectado em trabalhos como **Nos Submundos da Antiguidade** de Catherine Salles que, a partir do processo jurídico **Contra-Neera**, traça o padrão de vida de uma cortesã, utilizando outras obras da literatura antiga apenas para corroborar suas hipóteses (SALLES,1982). Também baseado na vida de Neera temos **Trying Neaira: The True Story of a Courtesan's Scandalous Life in Ancient Greece** de Debra Hamel, que, como tantos outros, se utiliza do suporte iconográfico apenas como ilustrações que confirmam leituras parciais de alguns escritos (HAMEL, 2003). Cabe-nos ainda citar trabalhos como **As Prostitutas na História** de Nickie Roberts, que posicionam as prostitutas da Grécia Antiga em meio a uma cosmologia universal em que aquelas mulheres deveriam ser compreendidas como as **meninas más**, que agiam livremente, se rebelando contra a dominação masculina (ROBERTS, 1998).

Com o tempo, essa concepção feminista foi se modificando e a História das Mulheres deu lugar a uma história que estuda aspectos relacionais entre os múltiplos grupos das sociedades, nos permitindo observar melhor as singularidades e pluralidades das diferentes sociedades. Aliado a isso, a partir de década de 80 do século XX, houve uma **revolução** epistemológica que propunha um aprofundamento na utilização de textos escritos e iconográficos como documentação, contribuindo de forma decisiva para a análise dos comportamentos socioculturais dos gregos antigos²⁴.

Correspondendo àquela dinâmica teórica, logo surgiu uma série de trabalhos que incorporavam tais proposições, como **The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens** de Eva Keuls, que até levantavam hipóteses interessantes, desvelando novas facetas

²⁴ Segundo Pedro Paulo Funari, as fontes arqueológicas dão voz aos iletrados e permitem que os historiadores tenham acesso a segmentos sociais pouco visíveis. Assim é possível não só entender melhor as fontes literárias e arqueológicas, como explorar suas diferenças e contradições (FUNARI, 2005, p.100-1).

dos gregos antigos, mas que no afã de comprová-las cometiam falhas ao analisar o **corpus** imagético, algumas vezes, retrocedendo à velha prática de utilizar a imagem como ilustração do texto escrito (KEULS, 1993).

Existem também trabalhos como o de Dyfri Williams, que, embora esteja livre de motivações feministas, acaba por fazer um mau uso das imagens ao classificá-las de maneira muito generalizante, o que ocorre como resultado de análises parciais e pouco criteriosas (WILLIAMS, 1984). Trabalhos como esses produzem resultados demasiadamente superficiais e facilmente refutáveis por se basearem em posições teórico-metodológicas pré-concebidas e mal empregadas como, por exemplo, classificar uma cena a partir de um único signo quando o mais prudente seria optar por uma postura mais meticulosa em relação à aplicação do método, onde a documentação poderia servir de maneira mais decisiva ao seu propósito de trazer à luz novos elementos acerca do objeto de estudo, no lugar de meramente justificar concepções estáticas. Neste sentido, destacamos, de forma bastante exemplar à nossa afirmação, o artigo de François Lissarrague (**A Figuração das Mulheres**) no volume sobre a Antiguidade da coletânea **História das Mulheres**, onde o referido autor simplesmente define a imagem feminina como espetáculo aos olhos do homem, e, portanto, este como seu único espectador (LISSARRAGUE, 1991, p.268).

Neste início do século XXI, tem-se produzido trabalhos mais criteriosos na montagem e análise de seus **corpora** documentais, como **O Feminino em Atenas** de Fábio de Souza Lessa e **Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens** de James Davidson, que estudam diferentes aspectos do universo feminino²⁵, ou **The Athenian woman: an iconographic handbook** de Sian Lewis, nos permitindo desvelar perspectivas mentais silenciadas, e obliteradas até então, além de fazerem cair por terra hipóteses

²⁵ Cabe ressaltar que, no caso de Davidson, o feminino não é o foco central, mas sim as relações entre diversos grupos (dentre eles esposas e cortesãs) entre si e com os meios de consumo e prazer disponíveis em Atenas, para a construção de um imaginário comum.

anteriores que não tenham se comprovado (LESSA, 2004; DAVIDSON, 1998; LEWIS, 2002; CERQUIERA, 2000, p.90).

Embora trabalhos como o de Sian Lewis e de Claude Calame (**Eros en la Antigua Grécia**), pelo modo como lidam com a documentação, possam representar um importante passo para os estudos dos grupos femininos na Grécia Antiga, um outro problema se apresenta: os trabalhos com a temática da prostituição e da participação feminina nas práticas rituais cívicas ainda ocupam uma porcentagem menos significativa do que deveriam.

Desde os primeiros anos da década de setenta do século passado, a produção historiográfica que destaca os grupos femininos no Mundo Antigo vem crescendo em número e qualidade ao longo dos anos. Contudo esses estudos têm se concentrado, sobretudo em grupos como as divindades e as esposas legítimas, estando as prostitutas e as agentes rituais relegadas em geral, a meros tópicos ou capítulos dessas obras e a uns poucos livros voltados a tal temática²⁶, e, além disso, dificilmente esses trabalhos estabelecem qualquer tipo de relação entre os diferentes grupos femininos. Para conseguirmos transpor essa barreira com mais facilidade, consideramos salutar a articulação dos conceitos de gênero e sexualidade, portanto se justificando também uma revisão acerca da produção acadêmica que trata deste último.

Até as últimas décadas do século XX, a sexualidade humana foi uma temática amplamente marginalizada nos debates acadêmicos das Ciências Humanas. Ao longo do século XIX, houve uma tradição de relegar tais assuntos aos domínios das ciências biomédicas e populacionais – aproximando-se em alguns momentos de estudos sobre práticas psiquiátricas – dando a impressão de ter pouca relação com as problemáticas da vida social e política. Contudo, esse panorama começou a ser modificado gradualmente a partir da década

²⁶ No caso específico das agentes rituais, essas afirmações podem ser confirmadas nas obras como **Greek Religion** de Walter Burkert (publicado originalmente em 1985), ou o clássico de Claude Calame **Les Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque** (publicado originalmente em 1977) – em que a atuação feminina no ritual é o centro, mas apenas em práticas isoladas, sem participação masculina. A postura de Calame perdura mesmo em publicações mais recentes como **Girls and Women in Classical Greek Religion** de Matthew Dillon.

de sessenta como parte de uma série de transformações que as sociedades ocidentais foram sofrendo, como a **consolidação**²⁷ de movimentos militantes de feministas, de **gays** e de lésbicas (AGGLETON; PARKER, 2007, p.1).

Com a consolidação dos debates acadêmicos sobre tais questões, ao longo dos anos setenta, e a posterior adição das preocupações acerca do crescimento populacional e da AIDS (e todas as suas implicações para a sociedade) na década seguinte, **sexualidade** passou a ser um dos conceitos que mais têm sido discutidos nas ciências humanas (incluindo a produção historiográfica) nos últimos trinta anos (AGGLETON; PARKER, 2007, p.1-2; SMITH, 2000, p.318).²⁸ Desta forma, os estudiosos da sexualidade parecem se importar muito mais com a sua temática do que a maioria dos historiadores, normalmente, se preocupa com o seu objeto de pesquisa. A razão é fácil de ser detectada: as abordagens de estudiosos baseadas em questões de gênero e sexualidade regularmente têm antecedentes ou ramificações políticas no mundo real, as quais eles não têm motivo algum para esconder (KARRAS, 2000, p.1250).

Os intensos debates acadêmicos a que nos referimos têm sido norteados, sobretudo, por duas fundamentações teóricas que colocam os seus adeptos em direções distintas: a essencialista e a social-construcionista.

O essencialismo ou nativismo²⁹ argumenta que existem, fundamentalmente, diferentes tipos de pessoas, que em todas as culturas há aquelas tendências homossexuais, heterossexuais, e várias outras orientações, embora diferentes sociedades possam pensar sobre elas e tratá-las de maneiras bastante diferentes. Cabe destacar que essa corrente teórica foi

²⁷ Destacamos a palavra **consolidação** uma vez que, segundo nos informa Gayle Rubin, desde 1880 na Inglaterra e do final da década de 1940 nos Estados Unidos, havia militâncias que reivindicaram a legitimidade institucional e política ou o fim da perseguição a um ou outro desses grupos (RUBIN, 2007 [1984], p.150-5).

²⁸ Bruce R. Smith evidencia a intensidade do debate ao informar que encontrou mais de três mil artigos (produzidos entre 1981 e 2000) fazendo referência à sexualidade na base de dados da Modern Language Association (MLA) (2000, p.318).

²⁹ Connell e Dowsett realizam uma revisão bastante ampla de todas as correntes do nativismo em seu artigo '**The unclean motion of the generative parts' Frameworks in Western thought on sexuality**, publicado originalmente em 1992 (CONNELL, DOWSETT, 2007).

influenciada e fundada dentro do discurso médico-científico ao longo do século XIX, mas também se estendendo nas discussões de outras disciplinas servindo tanto para justificar a repressão³⁰ às sexualidades **não-canônicas** como para legitimá-las.³¹ Desta forma, a partir da década de 1920, teriam surgido as primeiras abordagens antropológicas tentando relacionar pressupostos biológicos do sexo às particularidades que cada cultura adotaria para alocá-los dentro da sua dinâmica própria de relações sociais.³²

Dentro do já referido contexto de efervescência acadêmica no final da década de setenta do século XX, surgiu uma série de críticas - explícitas ou implícitas - embasadas em preceitos históricos e teóricos, ao essencialismo sexual (RUBIN, 2007, p.156). Tais críticas podem ser resumidas através das seguintes palavras de Robert Padgug,

Em qualquer abordagem que tome como predeterminadas e universais as categorias da sexualidade, a história de verdade desaparece. A prática sexual se torna uma seleção mais ou menos sofisticada de curiosidades [...] que nós, em nossa era iluminada, descobrimos. (2007, p.18)

Desta maneira, o social-construcionismo argumenta que as categorias sobre as quais nós pensamos a sexualidade – como homossexualidade ou heterossexualidade – não são de forma alguma universais, mas construções culturais (KARRAS, 2000, p.1251). Para aqueles que defendem essa corrente teórica, as estruturas e categorias que constituem e são

³⁰ Neste sentido, destaca-se o trabalho do sexólogo britânico Havelock Ellis que apoiava uma ampla educação sexual para que os jovens soubessem as maneiras próprias de lidar com seus corpos e evitar práticas que subvertessem a integridade dos mesmos, estabelecendo assim o comportamento monogâmico, heterossexual, com fins reprodutivos como uma prática saudável para a manutenção da estabilidade psicológica e social (DEAN, 1984, p.285-6).

³¹ Podemos citar o livro de Paul Brandt **Sittengeschichte Griechenlands** (1928) traduzido para o inglês como **Sexual Life in Ancient Athens** (1932), que foi publicado sob o pseudônimo de Hans Licht, dado o contexto repressivo predominante na Alemanha naquele período. Nesse livro, a despeito do título, são tratados principalmente os aspectos dos contatos sexuais entre os homens, legando as relações entre homens e mulheres ou apenas entre mulheres a um plano secundário (LICHT, 1932). Segundo Halperin, toda a obra de Brandt (entre 1902 e 1929) foi permeada, sobretudo, pela luta militante por reformas nas leis que regulavam as práticas sexuais na Alemanha, e, particularmente, o parágrafo 175 do código penal então vigente naquele país que proibia atos sexuais entre homens (HALPERIN, 1990, p.10-2).

³² Os estudos antropológicos de Bronislaw Malinowsky acerca das práticas sexuais das sociedades Trobriand ao longo das décadas de 1920 e 1930 são citados por diversos autores como paradigmáticos para esse tipo de abordagem nas ciências humanas (MIDDLETON, 2002, p.12-4).

constituídas pelas e através das relações, práticas e identidades sexuais não são uniformes de uma sociedade para a outra (ou na mesma sociedade ao longo das épocas), são historicamente produzidas/construídas (CONNELL; DOWSETT, 2007 [1992], p.200; GAGNON; SIMON, p.32, 2007 [1984]; PADGUG, 2007 [1979], p.22; SMITH, 2000, p.319; RAPP; ROSS, 1981, p.51).

A disputa entre essencialistas e social-construcionistas está longe de ser resolvida (SMITH, 2000, p.321). Contudo, é importante observar que, desde o final da década de setenta, com forte influência do pensamento pós-estruturalista, a série de Michel Foucault **História da Sexualidade** (1978)³³ tornou-se o ponto de referência mais importante nas discussões acadêmicas acerca do tema (RUBIN, 2007 [1984], p.156), seja para utilizá-la como inspiração ou objeto de crítica (inclusive dos próprios social-construcionistas pós-estruturalistas).³⁴

Cabe ressaltar que, dada a importância adquirida pela obra de Foucault desde então, nos debates historiográficos acerca da sexualidade o embate entre essencialismo e social-construcionismo perdeu parte de sua volúpia³⁵, predominando as disputas teóricas em torno

³³ Na verdade a série teve três volumes lançados: Vol. 1 – A vontade de Saber (1978); Vol. 2 – O Uso dos Prezeres (1984); Vol. 3 – O Cuidado de Si (1986). Enquanto o primeiro volume trata de estabelecer as bases teóricas que, segundo Foucault, operam a construção da sexualidade como um dos instrumentos discursivos das práticas de poder de cada sociedade, os dois volumes seguintes fazem um estudo histórico das práticas sexuais e de sua regulação na Grécia e na Roma Antigas.

³⁴ Mesmo admitindo a importância da obra de Sir Kenneth James Dover ao longo da década de 1970 – sobretudo o livro **Homossexualidade na Grécia Antiga** – para os estudos acerca de sexualidade no Mundo Antigo, a influência da teoria Foucaultiana demonstra o papel preponderante que tem exercido como referencial teórico para a historiografia especializada como demonstra a organização dos eixos temáticos da recente coletânea de artigos **Sex and Diference in Ancient Greece and Rome** (2008). A referida coletânea é organizada da seguinte forma: Parte I – Antes de Foucault - Pré-história (incluindo aqui um artigo do próprio Dover); Parte II – Foucault e Depois – A Construção do Gênero e da Sexualidade Antigos (incluindo uma seção de representações pró-Foucault e outra de representações anti-Foucault); Parte III – E Se Não Houvesse Foucault? Esferas Separadas Revisitadas; Parte IV – Fora do Jogo – Deuses, Eunucos e **Cross-dressing**.

³⁵ Mesmo assim, podemos encontrar diversos exemplos de adeptos a tal corrente teórica em trabalhos mais recentes como **Homosexuality in Ancient Athens** de Joseph R. Laurin, publicado em 2005. Nesse livro, o autor deixa claro o seu posicionamento acerca da sexualidade quando, ao longo de todo o capítulo 7 (p.117-34) fala das **lésbicas gregas (grifo nosso)** e seus fetiches, e, posteriormente, destaca que “as profundas raízes e considerável frequência da homossexualidade é um fenômeno que nunca será erradicado mesmo pelas leis do Estado ou a religião” (p.146).

das possíveis nuances dentro desta última corrente. Dessa forma, somos levados aqui a assumir certas proposições básicas para o estudo da História da Sexualidade dentro de uma perspectiva social-construcionista (**adaptando** algumas proposições do próprio Foucault e de David Halperin³⁶):

- 1) Por sexualidade entendemos a interpretação cultural das zonas erógenas e capacidades sexuais do corpo humano, operando para a construção de um conjunto de reações, interpretações, definições, proibições e normas daquilo que conta como atividade sexual no interior de uma dada cultura.
- 2) Consideraremos como história da sexualidade a história dos discursos construídos no interior de cada sociedade num dado momento histórico acerca do sexo.

Por conta disso, discordando de Halperin – que entende o sexo como um fato natural (1990, p.3) – e considerando uma falta de mecanismos concretos na teoria foucaultiana para o mundo **concreto**, tomaremos o corpo e o(s) possível(s) sexo(s) nele contido(s) como construções culturais. Sendo assim, partiremos do pressuposto de que – embora seja algo diferente – a construção da sexualidade está intimamente articulada com as dinâmicas de gênero, pois toda cultura demonstra, de alguma forma, preocupação com as manifestações da sexualidade, coibindo-as ou estimulando-as. Sendo assim, a definição dos papéis sexuais dos homens e das mulheres e as formas de relacioná-los são algo que ultrapassa em muito a questão meramente biológica (RODRIGUES, 1983, p.70).

Da mesma forma que os estudos voltados aos universos femininos, aqueles sobre as identidades sexuais dos antigos têm uma motivação político-militante muito marcante. Por conta disso, as obras que têm sido produzidas nos últimos quarenta anos têm se concentrado

³⁶ David M. Halperin é um historiador teórico americano que produziu uma vasta quantidade de livros e artigos tratando da temática sexualidade no Mundo Antigo. Sua obra tem admitida influência da teoria foucaultiana (HALPERIN, 1989; 2002).

em analisar sobretudo as relações homoeróticas³⁷, deixando em segundo plano outros tipos de relacionamentos e identidades tão importantes quanto aquelas, como por exemplo as sexualidades construídas a partir das relações entre os cidadãos atenienses e suas esposas legítimas.

Por tudo isso, consideramos que a **matriz feminina** se constituía em uma importante parte da vida cotidiana ateniense, e que componentes de tal contexto, as **hetaírai**, assim como as agentes rituais, não devem ser desprezadas ou relegadas a um segundo plano. Desta forma, definimos as cortesãs, as atenienses e as agentes rituais como nossos objetos de estudo, e nos propomos a utilizar, como premissa de uma análise mais profunda, a categoria **gênero** que sublinha o aspecto relacional entre os grupos que compõem uma determinada sociedade. Entendemos que para compreendermos as ações desses grupos, necessitamos, em primeira via, saber como se desenrolaria a dinâmica social em que estavam inseridos.

Entendemos também que, em Atenas, as relações de gênero aliadas à construção da sexualidade se concebiam como relações hierárquicas e de poder, e que essa hierarquia se exteriorizava num discurso impregnado na produção artística, intelectual e jurídica daquela **pólis**.

Há uma considerável gradiente entre discurso e práticas cotidianas. Ao realizarmos a comparação entre diferentes suportes documentais, além de diálogos com a Antropologia e a Arqueologia pretendemos mostrar como as cortesãs, as atenienses e as agentes rituais se inseriam e se posicionavam diante das relações hierárquicas e de poder, no contexto da masculinizada sociedade ateniense.

³⁷ Podemos identificar tal padrão desde livros mais antigos como **A Homossexualidade na Grécia Antiga** (publicado originalmente em 1978) de Kenneth James Dover até obras mais recentes como **The Greeks and Greek Love: A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece** de autoria de James Davidson (2007).

As dificuldades para penetrar no passado feminino, transpondo o **silêncio** e a **invisibilidade** dessas personagens no **discurso** da sociedade em que viviam, exigem métodos e soluções criativas. Segundo Rachel Soihet, tudo isso tem estimulado a renovação teórica dos estudos históricos, o refinamento de métodos e técnicas, possibilitando maior intimidade com tais segmentos além da **ampliação dos horizontes da história** (SOIHET, 1997, p.296). A adoção de uma postura interdisciplinar tem possibilitado aos historiadores ampliarem as suas informações acerca do feminino.

A relação estabelecida entre gênero e sexualidade enquanto instrumentos discursivos dentro dos jogos de poderes são os meios que utilizamos para compreender a diversidade dos grupos sociais na dinâmica sociocultural do cotidiano da **pólis** clássica.

Considerando o contexto ideológico da Atenas Tardo-Arcaica e Clássica (séculos VI ao IV a.C.), muitos autores tendem a dizer que “a democracia ateniense era um clube de homens” (FANTHAM, 1994, p.74 MOSSÉ, 1990, p.52-66) onde a palavra era, por excelência, o equipamento político da **pólis**, e que, portanto, as mulheres – afastadas do debate público - não tiveram / tomaram a palavra (e o poder), sublinhando uma disparidade não somente política mas também social em relação aos homens. Embasada em tais pressupostos, parte da historiografia concluiu que para os atenienses era necessário que a inferioridade feminina fosse **naturalmente** afirmada, e relacionando essa hierarquização político-social como parte da ideologia que Eva Keuls conceitua como **falocracia**, um sistema cultural em que a exposição e representação visual do órgão reprodutor masculino traria consigo a significação, sobretudo na esfera pública, do domínio dos homens sobre as mulheres (KEULS,1993, p.1-2).

Podemos considerar que os principais detentores do poder em Atenas eram os cidadãos – homens livres filhos de pai e mãe atenienses. Contudo, considerar a predominância

desses indivíduos na sociedade como o estabelecimento de uma **falocracia** é um exagero anacrônico, pois como demonstra Marina Cavicchioli:

[...] Como parte de um discurso sobre o poder masculino, assistimos a difusão de termos e conceitos contemporâneos como falo, falocentrismo, sociedade falocêntrica e tantos outros [...] entre a Antiguidade e a Modernidade, o significante falo adquiriu diferentes valores simbólicos. O falo na Antiguidade era valorizado na medida em que representava a fertilidade e, portanto, só teria seu poder no ato sexual, de forma que não era o homem que estava sendo valorizado, mas a relação sexual implícita no falo. De outra forma, ele é lido na Modernidade: passa a ser símbolo do poder masculino e da virilidade masculina. Tal poder foi dissociado do ato sexual procriador, em um mundo em que a sexualidade foi, do ponto de vista cultural, dissociada da fertilidade (CAVICCHIOLI, 2008, p.237 e 246).

Toda cultura demonstra, de alguma forma, preocupação com as manifestações da sexualidade, coibindo-as ou estimulando-as. Sendo assim, a definição dos papéis sexuais dos homens e das mulheres e as formas de relacioná-los são algo que ultrapassa em muito a questão meramente biológica (RODRIGUES, 1983, p.70).

A relação entre cultura e corpo é estreita e fundamental na análise do nosso objeto de estudo. O sexo de um indivíduo não se refere exclusivamente a sua conformação anatômica e fisiológica. Significa também que ele possui um determinado **status** social em que se convencionam limites, direitos e obrigações a partir das expectativas da comunidade. Toda sociedade restringe de alguma forma o comportamento sexual de seus membros, definindo o papel de cada indivíduo (RODRIGUES, 1983, p.70-2).

“As relações entre os sexos são relações sociais” (PANTEL, 1990, p.595). Pauline Schimitt Pantel considera que a adoção do gênero como uma categoria de análise pressupõe a rejeição do determinismo biológico, se afastando de termos como **sexo** e **diferença sexual** (PANTEL, 1990, p.595).

A análise deve extrapolar o âmbito das experiências masculinas e femininas no passado e no presente, mas também as possíveis conexões entre ambas, pois as construções de gênero não permanecem inertes e eternas, pelo contrário, são **mutáveis** e **reconstrutíveis**. Sendo assim, as discussões tendem a deslocar-se das identidades masculinas e femininas às múltiplas subjetividades, fazendo com que a “própria noção de identidade” seja “historicizada e problematizada junto à imagem de interioridade e essência que a constituía” (MATOS, 2006, p.20).

Os pensamentos acerca das divisões de espaços entre homens e mulheres, diferenças sexuais e corporais são histórica e ideologicamente determinados, de tal forma que os corpos masculinos e femininos serão apresentados e interpretados de formas diferentes de acordo com os momentos históricos. A construção do gênero para os atenienses estava muito além das diferenças genitais, pois embora fossem utilizadas para a construção de um discurso, este estaria intrinsecamente ligado a uma série de outros elementos como a agricultura ou a escrita (DE BOIS, 1984, p.44).

O gênero é uma construção social, portanto uma identidade constantemente renegociada através de trocas linguísticas e atuação social (CERULO, 1997, p.387). O discurso masculino da sociedade **políade** enfatizava o que se esperava dos grupos femininos, procurava demarcar o lugar da cena em que se movimentava a esposa, **bem nascida** e **bem criada**, diferente do lugar em que circulava a mulher de vida livre, fosse ela dançarina, cortesã ou prostituta (BARROS, 1997, p.35). Tal afirmação parece ir contra a permeabilidade sugerida pela **matriz feminina**, contudo pode ser validada pela mesma, pois na lógica do **continuum** feminino as atenienses (filhas e esposas de cidadãos) circulam nos espaços públicos da **pólis** na qualidade de agentes rituais – mantendo a coerência do **discurso** de separação espacial entre **bem-nascidas** e cortesãs.

Além disso, a percepção que se tinha do espaço em determinados locais poderia sofrer muitas variações em relação ao tamanho desde o espaço pessoal do corpo até a concepção dos espaços mais amplos das áreas públicas da **pólis**. Os agentes poderiam operar em mais de uma escala simultaneamente, tornando o estabelecimento dos limites extremamente complexo. O uso do espaço a partir das classificações de gênero era também regularmente tridimensional, fazendo uso de recursos arquitetônicos tais como janelas, telhados e varandas, fornecendo áreas para a prática de diversas atividades e espaços para observar e ser observado(a) e, talvez, estar um passo à frente dos outros. Ver (e ouvir) era tão importante quanto ser visto. O comportamento espacial em escalas diferentes (o espaço pessoal do corpo e o espaço arquitetônico da casa) pode interagir com uma localidade urbana de tal forma que poderá produzir diversas nuances acerca da construção do gênero (FOXHALL; NEHER, 2013, p.7-8).

Em estudos recentes, tem havido uma ênfase nas análises acerca da causalidade das relações tempo/espaço, ou seja, em observar como as mudanças políticas ao longo do tempo afetam a configuração do espaço (ARNADE; HOWELL; SIMONS, 2002, p.516; FOXHALL; NEHER, 2013, p.8). A interação de espaço e tempo em uma escala mais cotidiana se torna crítica para entendermos os diversos usos do espaço, e, mais especificamente na compreensão do uso **genderizado** do espaço. Podemos considerar que Atenas, assim como outras cidades anteriores à Idade Moderna, tinha muito poucos espaços **genderizados** de maneira fixa ou essencialista. De fato, pode ser dito que quase todas as qualidades e utilidades de um determinado lugar são atribuídas pelas construções e manipulações do tempo feitas pelos indivíduos em contato com ele (FOXHALL; NEHER, 2013, p.8).

Segundo Joan Scott, a definição geral da categoria gênero parte da interconexão integral entre duas proposições: 1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais

baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; 2) o gênero é uma forma primordial para significar as relações de poder. Assim, mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a transformações nas representações de poder, mas a forma como essas modificações ocorrem não segue necessariamente um sentido único (SCOTT, 1995, p.86).³⁸ Nós somos controlados e normatizados por múltiplos processos de poder. Essa visão do poder também é vital para uma história da sexualidade.

Toda coletividade se torna um artefato social, uma entidade moldada, refabricada e mobilizada em consonância com as circunscrições culturais e centros de poder (CERULO, 1997, p.387). De acordo com Foucault, é impossível compreender o fenômeno do poder sem considerar a realidade organizacional. O autor escolhe o tema do poder para, explicitando suas múltiplas formas de manifestação, demonstrar os limites e as formas de liberdade. “O poder em seu exercício nunca é o poder total, absoluto [...]” A partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder, podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa (FOUCAULT, 2004, p.241).

Para compreender o que produção e reprodução do gênero significava para os atenienses, devemos observar uma série de discursos que nos levarão a observar as diferenças

³⁸ Como elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre diferenças percebidas entre os sexos, o gênero implica quatro elementos relacionados entre si: 1) símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias); 2) conceitos normativos que colocam em evidência interpretações do sentido dos símbolos que tentam limitar e conter as suas possibilidades metafóricas (expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino). A posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível. A história posterior é escrita como se essas posições normativas fossem o produto de um consenso social e não de um conflito. 3) Precisamos de uma visão mais ampla que inclua não só o parentesco, mas também uma noção do político, tanto quanto uma referência às instituições e organizações sociais; 4) a identidade subjetiva se baseia em conferências que estabelecem distribuições de poder, um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos, fazendo com que o gênero torne-se implicado na concepção e na construção do poder em si. As diferenças entre os corpos que são ligados ao sexo, são constantemente solicitadas para testemunhar as relações e fenômenos sociais que não têm nada a ver com a sexualidade. Não só testemunhar, mas testemunhar a favor, isto é, legitimar (SCOTT, 1995, p. 86-8).

de construção e representação dos corpos em relação a nós mesmos, nos aproximando do próprio olhar que eles construíam sobre si próprios (DE BOIS, 1984, p.44).

O fato de as mulheres aceitarem determinados códigos normativos não significa apenas que estas se prostrassem em um quadro de submissão alienante, mas que, em contrapartida, buscavam a construção de recursos que lhes permitissem deslocar ou subverter as relações de dominação. As fissuras à dominação masculina, geralmente, não se constituem em rupturas espetaculares, ou sequer expressam um sentimento de recusa ou rejeição ao discurso (SOIHET, 2006, p.6).

O que expomos até aqui corrobora com as opiniões de Peter Burke, que considera estarmos vivendo “em uma era de linhas indefinidas e fronteiras intelectuais abertas”, e por tudo isso, somente comparando a História com outras disciplinas nos será possível descobrir em que aspectos se revelam a unicidade de uma determinada sociedade (BURKE, 2002, p.13-37). Mas, segundo o mesmo Burke, um grande problema é “decidir exatamente o que comparar e com o quê” (BURKE, 2002, p. 45).

A partir dos problemas, objetivos e perspectivas teóricas que são apresentados em nossa pesquisa tornam-se pertinentes as propostas de Jürgen Kocka acerca da História Comparada, expressas em seu artigo **Comparison and Beyond** (2003). O autor define a comparação de uma forma bastante simples, mas que dá amplas possibilidades ao campo de escolhas do pesquisador. Para ele, a comparação em História é a discussão sistematizada de dois ou mais fenômenos históricos acerca de suas similaridades e diferenças de modo a se alcançar determinados objetivos intelectuais (KOCKA, 2003, p.39). Cabe ressaltar aqui que Kocka não apresenta um método específico para a comparação e nem demonstra preferência por nenhuma metodologia já utilizada para fomentar a mesma.

Para nós, a principal contribuição de Kocka é apresentar uma série de precauções **básicas** quando da opção pelo estudo comparado, das quais consideramos relevantes para o desenvolvimento de nossa pesquisa: 1) Em primeiro lugar, ele aconselha que se faça o menor número de comparações possível, pois quanto mais casos um estudo comparativo incluir mais dependente ele se tornará de literatura secundária, o que dificultará a aproximação dos documentos e a sua leitura na língua original; Contudo, o autor considera que o controle dos idiomas não deve ser tomado como desculpa para a sobreespecialização profissional e, tampouco, se tornar empecilho à adoção de perspectivas abertas e à formulação de interpretações compreensivas; 2) A segunda precaução é acerca do perigo de, através da comparação, se perder a continuidade narrativa e, conseqüentemente o contexto, indispensável ao trabalho do historiador; Em contrapartida, Kocka afirma que a continuidade é apenas um princípio guia, entre outros, da reconstrução histórica e que invariavelmente as operações realizadas por um historiador ao considerar um contexto são sempre optativas, seletivas, diretamente relacionadas a um ponto de vista, e, neste sentido, as abordagens analíticas nunca reconstróem abordagens na sua totalidade; para o autor, as abordagens comparativas apenas destacam e fazem se tornar claro aquilo que está implícito em todo tipo de trabalho histórico: o componente seletivo e construtivo (KOCKA, 2003, p.41-3).

Dessa maneira, consideramos que nossa proposta de trabalho se adequará perfeitamente aos pressupostos básicos da comparação histórica propostos por Kocka, uma vez que escolhemos realizar a comparação entre as imagens que decoram os vasos áticos que compõem parte de nossa documentação como a base de nossa pesquisa, pois consideramos que estes representavam o senso comum reproduzido pela e para a sociedade ateniense e, portanto, se constituindo em importantes instrumentos para nos aproximar de desvelar seus principais valores e práticas cotidianos. É partir desse pressuposto que surge nosso outro viés

comparativo, onde se contrapõem os discursos populares (presentes nas imagens dos vasos) aos certos segmentos da elite ateniense (expressos nos textos escritos).³⁹ Além disso, os nossos objetos de estudo encontram-se encerrados no interior de uma mesma sociedade, e, portanto, na mesma dinâmica espaço-temporal, o que consideramos ser um facilitador da reconstrução histórica.

Refletindo acerca da sociedade ateniense, podemos dizer que os gregos contavam histórias de vários tipos onde as imagens verbais e pictóricas se constituíam em porta-vozes do pensamento da sociedade, transmitindo as opiniões dos autores a respeito do cotidiano em que viviam. Os helenos nos deixaram documentos de naturezas diferentes: textos de diversos gêneros literários, esculturas, esquemas de composições arquitetônicas variadas, imagens em suporte cerâmico e uma variedade de objetos de uso cotidiano que permitem ao historiador levantar problemas em relação aos valores, às práticas, às tensões e aos conflitos sociais próprios da estrutura daquelas sociedades (THEML, 1998, p.309).

Ao restringirmos nosso corte espaço-temporal à Atenas Tardo-Arcaica e Clássica, nos pautamos no fato de que é dessa **pólis** que possuímos uma maior quantidade e variedade significativa de documentos, e que foi nesse período que aquela sociedade viveu seu auge político, intelectual e econômico.

Para comprovar nossas hipóteses, recorreremos à organização de dois **corpora** documentais: um constituído por textos literários de gêneros diferenciados⁴⁰ – historiografia, filosofia, processos jurídicos, poesia e biografia – e outro restrito à documentação imagética.⁴¹

³⁹ Segundo Beth Cohen, a origem étnica ou **status** social dos artesãos não tinha relevância, mas sim o ambiente cultural predominante e os gostos e pontos de vista dos consumidores (COHEN, 2000, p.13). Robert Sutton Jr. ressalta que as mulheres, além de fazerem parte do mercado consumidor de cerâmica decorada, tinham contato direto com os artesãos, portanto influenciando as temáticas representadas nos vasos (SUTTON Jr., 1992, p.4-5).

⁴⁰ As obras utilizadas ao longo do trabalho estão especificadas no tópico **Documentação Escrita** de nossas referências bibliográficas.

⁴¹ Montamos um **corpus** imagético com 1884 exemplares da cerâmica ática de figuras vermelhas, que foram selecionados com base nos artistas, técnicas, temáticas e período de produção, de acordo com as necessidades apresentadas pela aplicação das metodologias de análise documental que utilizamos durante a pesquisa. Cabe

O trabalho com documentos de naturezas diversas nos possibilita demonstrar a heterogeneidade das informações que tratam do feminino, além de acentuarem as recorrências ou repetições, nos possibilitando perceber o **não-dito** (BUXTON, 1996, p.132; LESSA, 2004, p.23).

A documentação textual nos fornece algumas evidências que revelam a ação feminina fora dos limites **impostos** pelo modelo feminino idealizado pela sociedade ateniense. Da mesma forma que os textos escritos, a imagética constitui-se em discursos e, em tal sentido, são textos que oferecem material à construção historiográfica e, por isso, necessitam serem lidos pelo historiador.

Aplicamos à documentação o método de análise documental isotópica, adaptado por Ciro Flamarion para estudos sobre a Antiguidade (CARDOSO, 1997). O método de leitura isotópica pressupõe, segundo o autor, o cumprimento de três etapas que nos propomos a seguir, estas são: 1) num primeiro momento, a comparação entre as partes que compõem um texto (frases, enunciados...) permite que se evidenciem suas **categorias sêmicas** (de significação) subjacentes; 2) depois, isolam-se as categorias sêmicas que se repetem, que são recorrentes no texto: estas são as **categorias isotópicas**; Assim, as categorias semânticas isotópicas são aqueles elementos de significação recorrentes, redundantes, repetitivos e que são subjacentes à coerência textual; 3) finalmente, tais categorias isotópicas são distribuídas pelos três níveis semânticos: figurativo, temático e axiológico (CARDOSO, 1997, p.174).

O nível figurativo se constitui em um significado possível de ser correlacionado em forma direta a um dos cinco sentidos e que pareça ligado ao mundo exterior ao texto.

observar que para tornar a leitura da tese mais inteligível e palatável optamos por selecionar apenas 38 vasos, o que nos permite fazer uma análise mais detalhada e clara de cada um deles para o leitor. Além disso, os exemplares selecionados representam outros tantos que são compostos por cenas similares exemplificando os mesmos ideais e discursos expressos em toda uma série.

O nível temático é representado pelo tema a que se referem o nível figurativo e axiológico.

O nível axiológico está vinculado ao sistema de valores: éticos, estéticos, religiosos ou quaisquer outros que os conteúdos dos textos manifestem. Ao atingirmos esse nível estaremos observando os elementos euforizados (exaltados positivamente), disforizados (destacados de forma negativa) e aforizados (representados de forma neutra).

Como ficará evidente ao longo do presente trabalho, damos grande importância ao **corpus** imagético, pois acreditamos que é através dele que se torna possível apreender as informações que são omitidas nos discursos literários. Assim, consideramos que seja necessário propor aqui a fundamentação de uma metodologia de análise que possa responder às questões que ultrapassam os limites da semiótica e do método de leitura isotópica.

Chamaremos essa técnica de método de leitura imagética seriada, organizado com base na leitura comparativa integral da obra de um determinado artista. A partir da seleção do artista a leitura será realizada respeitando as seguintes etapas:

- 1) Contagem do número total de peças e fragmentos produzidos pelos artistas;
- 2) Divisão da obra em séries específicas de acordo com o formato dos vasos;
- 3) Comparação entre as cenas dos vasos que decoram cada série observando os elementos que se repetem;
- 4) Identificação das temáticas predominantes em cada série;
- 5) Comparação entre as séries;
- 6) Identificação das séries, temáticas e elementos predominantes dentro da produção total do pintor.

O método pode se utilizar ainda de uma 7ª etapa, facultativa de acordo com as necessidades/dificuldades que se apresentem, que é a comparação da obra analisada com a de artistas contemporâneos ao pintor.

A dedicação a tantos recursos metodológicos é uma necessidade de nossa pesquisa, pois é por meio destes que conseguiremos nos aproximar da compreensão dos aspectos socioculturais e da formação do imaginário da sociedade que estudamos, acreditando que a iconografia pode, além de “completar e enriquecer as informações aportadas pela tradição literária”, oferecer significados, fatos e dados que não estão presentes nos documentos escritos (CERQUEIRA, 2000, p.86).

A interpretação das imagens provoca o despertar de novos problemas, pois artistas foram influenciados pelas tradições gráficas, pela limitação das técnicas disponíveis, pelas convenções sociais, além de outros fatores (KEULS, 1993, p.3). A imagem não se basta sozinha, ela faz parte de uma rede de comunicação em que intervêm o pintor e o espectador, o autor e o receptor (LISSARRAGUE, 1990, p.260-2 e 268). Os vasos com representações imagéticas serviam ao transporte dos mais variados produtos, como vinho, azeite e outros, mas também, e, sobretudo, transportavam ideias, valores, conceitos (CERQUIERA, 2000, p.89).

Como documentação histórica as pinturas em suporte cerâmico têm a vantagem de vir diretamente do seu período, sem sofrer as modificações que são feitas nos textos literários, inevitavelmente, ao longo do tempo. A maioria dos estudos sobre relações sexuais e outros aspectos da História Social, até bem pouco tempo vinham ignorando tais artefatos, senão usando-os como meras ilustrações derivadas de registros escritos (KEULS, 1993, p.2-3). As evidências pictóricas podem nos fornecer indícios acerca das políticas sexuais e das relações

de poder em Atenas, e no caso particular da nossa pesquisa, do papel dos diferentes grupos femininos naquela dinâmica.

CAPÍTULO 1

A VIDA COTIDIANA NOS ESPAÇOS DOMÉSTICOS

Neste capítulo, tentaremos observar e analisar a vida cotidiana dentro do contexto dos espaços domésticos e como as esposas legítimas e cortesãs (inclusive na qualidade de agentes rituais) conviviam com os cidadãos atenienses nesses lugares.¹ Através do trabalho com a documentação proposta, tomaremos as esferas de convivência e os processos de interação social intragrupo e intergrupo para analisar os pontos similares entre as vidas das atenienses e das **hetairai**, e assim elucidarmos como o discurso em torno da matriz feminina era operado para fundamentar a construção conceitual da vida doméstica.

¹ De acordo com o Dicionário Collins, o espaço é um lugar que está vazio e disponível para que as pessoas o usem ou preencham (COLLINS COBUILD, 1994, p.764). Já Lefebvre acredita que espaço social é a materialização da existência humana (LEFEBVRE, 1991, p.102). O espaço assim compreendido é uma dimensão da realidade, que pode ser utilizada de diversas maneiras. Assim, é necessário deixar claro que o espaço social está contido no espaço geográfico, criado originalmente pela natureza e transformado continuamente pelas relações sociais, que produzem diversos outros tipos de espaços materiais e imateriais, tais como: políticos, culturais e econômicos. O espaço é multidimensional e, portanto, é formado pelos elementos da natureza e também pelas dimensões sociais, produzidas pelas relações entre os indivíduos, como cultura, política e economia. As pessoas produzem espaços ao se relacionarem diversamente e são frutos dessa multidimensionalidade, por isso, o espaço geográfico contém todos os tipos espaços sociais produzidos pelas relações entre as pessoas, e entre estas e a natureza, que provocam transformações, modificam as paisagens e constroem territórios, regiões e lugares. “Portanto, a produção do espaço acontece por intermédio das relações sociais, no movimento da vida, da natureza e da artificialidade, principalmente no processo de construção do conhecimento.” Tais características dos espaços desafiam os sujeitos que neles vivem e pretendem compreendê-los e, desta forma, as relações sociais entre os diferentes grupos, muitas vezes, realizam leituras e ações que fragmentam o espaço. São análises parciais, unidimensionais, setoriais, lineares, incompletas e, portanto, limitadas, porque necessitam delimitar. Essas leituras espaciais fragmentárias promovem desigualdades e diferentes formas de exclusão (FERNADES, 2006, p.31-3). Santos defende que o “espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (SANTOS, 1996, p.50). Desta forma, entendemos que o espaço é nomeado e classificado de acordo com os usos e ocupações atribuídos a ele e que estes têm relação com momentos específicos, portanto o tempo tem relação direta com a classificação e utilização do espaço.

A investigação da construção social e do uso do espaço urbano não é uma área de estudos nova e já foi bastante discutida tanto em nível empírico quanto teórico, relacionando cidades antigas, medievais e modernas (FOXHALL; NEHER, 2013, p.5).

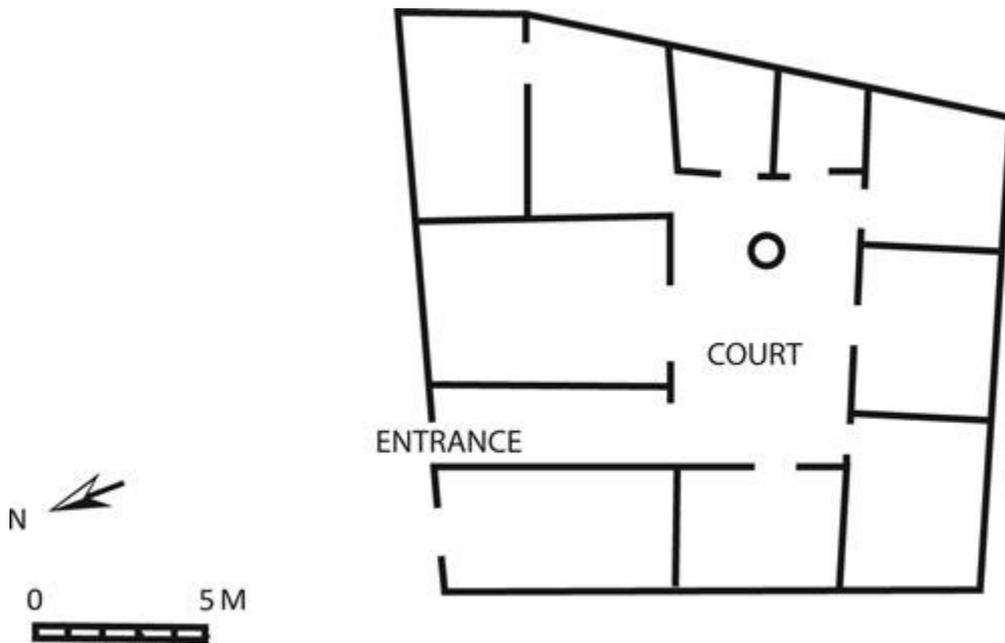
Estudos mostram que o espaço em locais urbanos era bastante matizado, multidimensional e polivalente, variando em tamanho desde o espaço pessoal do corpo até a concepção de espaços concretos da paisagem urbana. O uso **genderizado** do espaço era também regularmente tridimensional, com recursos arquitetônicos tais como janelas, telhados e varandas, fornecendo áreas para a prática de diversas atividades e espaços para observar e ser observado(a) e, talvez, estar um passo à frente dos outros. Ver (e ouvir) era tão importante quanto ser visto. (FOXHALL; NEHER, 2013, p.7).

Os espaços mais informais dos jardins, sacadas, janelas e telhados podem ser arquitetonicamente marginalizados, entretanto são fundamentais para as interações. O uso de tais espaços é **genderizado**, e isso pode ser notado mais claramente quando observamos as estruturas que delineiam os limites. Além disso, a proximidade entre as diversas construções e as dimensões complexas das cidades incorporavam e encorajavam uma experiência sensorial mais ampla acerca da vida social nas comunidades urbanas, incluindo sons, odores e tato, além da visão (DEMOSTENES 47.53-7; FOXHALL; NEHER, 2013, p.7).

Nas cidades onde as casas com um pátio central eram um recurso arquitetônico normal, aqueles que poderiam pagar pela construção de residências mais altas ou viviam em partes mais elevadas de uma ladeira (várias cidades da Grécia Antiga foram construídas em torno de colinas) tinham mais oportunidades para observar a vizinhança, algo que pode estar relacionado à questão do **status** social e à construção do gênero. (FOXHALL; NEHER, 2013, p.7; NEVETT, 2010, p.63-88).

A arquitetura das residências atenienses sugere um grande empenho em isolar o mundo do interior do **oîkos** daquele da cidade que estava além de suas paredes. O acesso à residência era feito por uma porta individual para a rua. A comunicação com essa porta e o restante dos cômodos era feita através de um pátio na parte central ou ao sul da residência, que também era utilizado para a locomoção interna, como podemos observar na planta ilustrada na figura 1. Aqui temos o exemplo de uma residência que obedece a parâmetros extremamente similares aos mencionados, pois podemos ver que a maioria dos cômodos têm suas portas voltadas para um pátio central (e se interligam através do mesmo), que leva a um corredor, sendo este o único meio de se chegar ao corredor onde está a entrada principal da edificação. Cabe destacar que, paralelo ao referido corredor, está posicionado o único cômodo que possui uma comunicação direta e independente com a rua, mas que, em contrapartida, de acordo com o que a planta mostra, não mantém qualquer ligação com os outros quartos da casa ou com o pátio central, indicando, talvez, que fosse o **ândron** – construído dessa maneira para manter os cômodos mais particulares da residência longe de olhares estranhos. Desta forma, qualquer pessoa que quisesse entrar, sair, ou mesmo se locomover de um cômodo a outro da casa, faria isso sabendo que poderia estar sendo observada por outros. Cabe observar que algumas casas tinham andares superiores que não correspondiam a toda a extensão do primeiro andar, contudo faltam evidências para concluir se esses cômodos superiores possuíam janelas voltadas para o pátio interno ou para a porta de entrada da residência (NEVETT, 2013, p.89).

Figura 1



Planta de uma residência ateniense: casa C da ágora ateniense, século V a.C. (NEVETT, 2013, p.91, fig.3)

Dependendo da topografia local, a entrada e talvez parte do pátio central de uma residência podem ter se tornado visíveis para vizinhos observando de seus próprios andares superiores ou de casas em partes mais altas da rua. Mesmo que as residências não possuíssem janelas voltadas para a rua, os telhados poderiam se constituir em locais de observação privilegiados.² Considerar ou não como atitude adequada a uma mulher respeitável a prática de observar outras pessoas do telhado de uma residência pode ter dependido bastante do contexto social em que tal atividade era realizada. Observando as características físicas do ambiente arquitetônico de Atenas, podemos chegar à conclusão de que havia pouca chance de que alguém entrasse ou saísse de uma residência sem ser visto, fosse por outros habitantes da mesma casa ou por vizinhos (NEVETT, 2013, p.90).

² Alguns estudos arqueológicos demonstram que havia residências atenienses compostas por telhados com uma parte plana, sugerindo que aquelas áreas poderiam ser utilizadas para uma série de atividades e proporcionavam uma visão privilegiada do pátio central, da rua, de telhados próximos e até de pátios centrais de residências vizinhas (GRAHAM, 1998, p.22-40).

Lin Foxhall defende que várias das atividades domésticas eram transportadas para diferentes espaços da casa tanto diariamente (pois uma série de tarefas cotidianas, realizadas no mesmo espaço em horas diferentes do dia³, era incompatível tanto em termos sociais como práticos) como sazonalmente (os locais para realizar o cozimento dos alimentos e as práticas de tecelagem mudavam de acordo com as estações do ano) (FOXHALL, 2007a, p.233-42). Além disso, é provável que as mulheres pudessem se locomover pelos espaços públicos com maior liberdade durante o dia, período em que os homens estariam ausentes do **oîkos**.

As ligações que foram expostas entre tempo e espaço tiveram papel preponderante no estabelecimento, implementação e permeabilidade dos limites impostos. Nas **pólis**, os limites estabelecidos podem ser exclusivamente físicos - como no caso da demarcação de propriedades -, mas também podem ser socialmente definidos - como era o caso do bairro do **Kerameikos** em Atenas, onde ficava ao mesmo tempo o principal cemitério daquela **pólis**, mas também era considerado o bairro da prostituição. Podemos observar ainda que mesmo os limites físicos – como os de posse e direitos sobre alguma propriedade – não eram necessariamente absolutos. (FOXHALL; NEHER, 2013, p.8-9; HARDING, 2002, p.558).

As noções dos limites físicos e de propriedade desvelam uma característica importante das cidades-Estados gregas, ou seja, o fato de que os espaços eram tratados como mercadorias, com um valor de mercado, podendo ser trocados, herdados, vendidos, alugados, ou mesmo alienados. (FOXHALL; NEHER, 2013, p.9; FOXHALL, 2007b, p.55-9; HARDING, 2002, p.555-7)

³ Tarefas como a toalete, a tecelagem, atividades de preparo de alimentos, refeições, limpeza da residência, entre outras.

A grande variedade de **status** sociais (livre, liberto, escravo, cliente, fiador de dívidas, cidadão, etc.) colocados juntos no cenário urbano desorienta a noção de **valor** aplicada ao tempo gasto nas operações sociais, econômicas e políticas da **pólis**. As identidades são importantes, sejam elas definidas geograficamente (identidade étnica ou grupal) ou ideologicamente (em termos de crença, religião ou pertença a um grupo). As identidades – assim como o gênero – podem ser incorporadas temporariamente e depois mudadas. Outros fatores como a idade, estado marital, pertença à família, identidade étnica ou religiosa, ou mesmo a ocupação podem desempenhar um papel importante na compreensão de como as mulheres, como indivíduos ativos, escolheram ou foram capazes de pertencer às comunidades urbanas em que viviam (FOXHALL; NEHER, 2013, p.9-13).

1.1. Esposas Legítimas, Cortesãs, Cidadãos e as Redes Sociais na Esfera Doméstica

As relações sociais, mesmo que restringidas ou controladas por alguém, são um elemento comum a todos e se constituem em componente vital para a vida de qualquer indivíduo pertencente a uma comunidade, independente de seu **status** social. Ao observarmos tais interações e analisarmos a variedade de redes sociais construídas através delas, será possível compreendermos a complexidade das relações sociais em Atenas (TAYLOR, 2013, p.214).

As relações sociais são pessoais e particulares, de acordo com as preferências e desejos de cada indivíduo, mas também, são, ao mesmo tempo, alocadas em relação a um discurso social mais amplo e em muitos casos são projetadas na esfera pública.

Ultrapassar as noções de público e privado⁴ é importante para compreendermos os papéis femininos na **pólis** (BLOK, 2005, p.7-40; 2009, p.141-70). A análise das redes sociais femininas e da forma como elas eram utilizadas tem o potencial de ultrapassar a visão tradicional de divisão exageradamente esquematizada (homens – público X mulheres – privado), e proporcionar uma perspectiva diferente acerca da realidade social, observando a atuação cívica e destacando os relacionamentos pessoais femininos.

Assim como os homens, as mulheres também estavam unidas entre si e com outros grupos através de redes baseadas nas relações de família, localidade, associações religiosas, atividades econômicas e daí por diante, além disso, as relações fundamentadas em tais redes poderiam ser de longa ou de curta duração. Contudo, devemos ressaltar que nem sempre as mulheres conseguiam capitalizar recompensas através das redes em que estavam inseridas. Desta forma, é salutar investigarmos como as mulheres faziam uso de suas redes sociais e criavam algum capital social que pudesse ser aproveitado na esfera cívica.

Essas conexões poderiam ser concebidas como **fortes** ou **fracas**, e, por isso, examiná-las torna possível distinguir os impactos que essas redes causavam sobre seus membros e a sociedade de forma mais ampla. **Laços fortes**, tais como entre familiares ou amigos próximos claramente separam os membros de um grupo daqueles que não pertencem a ele. Ser admitido em um grupo pode ser encarado como uma situação muito especial e marcada por vários ritos sociais (por exemplo, as boas vindas dadas ao

⁴ Segundo, Fábio Lessa, o discurso ideológico forjado pelos cidadãos atenienses pressupunha uma bipolaridade espacial restritiva, onde os homens atuavam no exterior do **oikos** e as mulheres no interior (LESSA, 2001, p.48-9). Podemos verificar a evidência de tal discurso na seguinte passagem: “Ora, como essas duplas funções, as do interior e as do exterior, demandavam atividades e cuidado, a divindade, a meu ver, afeiçoou antecipadamente a natureza da mulher para os cuidados e os trabalhos do interior, e a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior” (XENOFONTE, **Oikonomikós**, VII, 22 e VII, 35-36).

noivo ou à noiva em sua nova família, durante a cerimônia de casamento). A ideia de pertencimento a esse tipo de grupo realiza um importante papel em moldar uma identidade grupal entre seus membros (TAYLOR, 2013, p.214-5).

Esses laços internos servem para separar uns grupos dos outros (cada qual com sua identidade coletiva particular), mas também para ligá-los entre si através de **laços fracos**. Sejam mais fortes ou mais fracos, os laços podem ser rompidos de acordo com os problemas que os relacionamentos apresentarem, pois as pessoas podem brigar, morrer, se mudar, ou perder o interesse entre si. Desta forma, embora os laços fortes sejam importantes para formar grupos coesos e mais exclusivos, é a presença ou ausência de laços menos diretos que se tornam elementos chaves para a compreensão da estrutura da sociedade (GRANOVETTER, 1973, p.1360-80; 1983, p.203-33). A padronização das redes sociais pode criar um senso de solidariedade entre os membros, preencher os espaços que separam as pessoas, assim como alienar aqueles que estão de fora, permitindo que a mobilização de tais contatos possa ser utilizada para o bem ou para o mal.

Na estrutura específica da **pólis**, podemos considerar que os laços mais fortes fossem concebidos dentro do **oikos** (a unidade familiar), definindo aqueles que pertenciam a tal grupo e ao mesmo tempo separando-os dos que não pertenciam. O **oikos** era uma parte fundamental da estrutura social, tanto que Aristóteles chegou a concluir que a **pólis** era a combinação dos diversos **oikoi**. Mais, que isso, o filósofo afirmava que as mulheres eram figuras centrais na dinâmica doméstica, de tal forma, que sem a sua presença não poderia haver **oikos** (ARISTÓTELES, **Política**, 1252a24-1253a24). A partir de tais formulações, podemos chegar à conclusão que sem as esposas e filhas de cidadãos atenienses não existiria Atenas, pois era função delas a preservação e continuidade da unidade familiar, e, conseqüentemente da **pólis**.

Todavia, devemos observar que as atenienses não são o único grupo preponderante para a existência e continuidade da **pólis** e nem o único grupo que circulava no espaço físico do **oîkos**. Além de esposas, filhos e filhas, parentes, escravos, o marido (cidadãos), amigos e amigas (sobretudo residentes na vizinhança) de um dos membros do **oîkos**, havia ainda um grupo que eventualmente – mesmo que de forma efêmera – seria convidado a adentrar o espaço doméstico: as **hetaírai**.

Assim como as esposas legítimas concediam aos seus maridos reconhecimento e prestígio diante da comunidade cívica, estar acompanhado por uma cortesã desejada e disputada também era digno de nota, pois tal atitude marcava uma prática identitária que separava os membros da elite daqueles que pertenciam a grupos menos abastados.⁵ É a partir desses conjuntos de relações pessoais e grupais que vai se construindo e reconstruindo a matriz feminina dentro dos espaços domésticos, que vão sendo utilizados, reutilizados e reclassificados de acordo com os momentos e funções a que são atribuídos.

A historiografia mais tradicional tendeu a defender a formulação de que, embora convivessem com os mesmos grupos de homens (os cidadãos atenienses), esposas legítimas e cortesãs recebiam educações e desenvolviam habilidades completamente diferentes. Dentro de tal linha de raciocínio, seria papel da esposa cuidar da família e conceber filhos, e suas maiores qualidades a virtude e o recato; por outro lado, as cortesãs deveriam entreter e dar prazer, e seus principais atrativos seriam a beleza e o talento sexual.

Entendemos que essas são conclusões muito simplificadas, unilaterais e unidimensionais, pois desconsideram toda a gama de relações sociais de que já falamos.

⁵ Para informações mais aprofundadas sobre as relações entre cidadãos e **hetaírai**, enquanto mecanismos de obtenção de prestígio, consultar: GUIMARÃES NETO, 2010, p.63-93.

Parece que esposas e cortesãs, sejam como indivíduos ou como membros de grupos sociais, eram programadas para agir dentro de um número limitado de possibilidades não importando a situação.

Entendemos que os objetivos e as funções das mulheres atenienses e das cortesãs, de fato, eram bastante distintos, contudo, isso não quer dizer que elas não desenvolvessem qualidades similares, uma vez que conviviam com o mesmo grupo de homens. Neste sentido, defendemos que diversos elementos das educações e das práticas cotidianas das esposas legítimas e das **hetairai** se assemelhavam, embora buscando realizações diferentes.

Para tornar mais claras as ideias que defendemos, lançaremos mão da comparação entre peças do nosso **corpus** documental. Observemos a figura 2 onde temos uma **pýxis**⁶ de figuras vermelhas⁷ atribuída a **Painter of the Louvre Centauromachy**⁸, em que sete mulheres estão agrupadas em duplas ou em trios. À direita da porta, a primeira mulher está sentada; sua face é vista frontalmente, voltando-se para o espectador da imagem; ela segura um objeto oval que pode ser uma roca ou

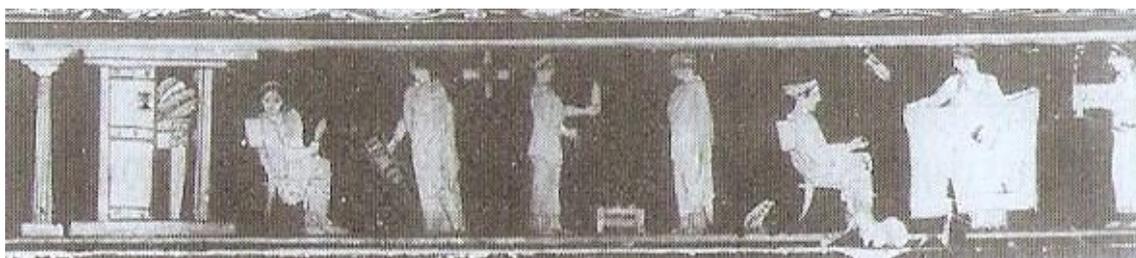
⁶ Pequena caixa cilíndrica com tampa. Servia como recipiente para cosméticos, incenso, joias, ou unguentos medicinais; vaso tipicamente feminino (CLARK *et alli*, 2002, p.134 e 137).

⁷ Rapidamente os artistas de Atenas atingiram os limites técnicos permitidos pelas figuras negras (pintadas sobre o fundo de cor alaranjada, característica do barro ateniense), tornando impossível o progresso e inevitável o declínio do comércio de vasos na segunda metade do século VI. Todavia, a criação da técnica de figuras vermelhas – um feito exclusivamente ateniense –, por volta de 530 a.C., revolucionou e revitalizou a produção de cerâmica na Grécia (BOARDMAN, 1997, p.11; WILLIAMS, 1999, p.67). Segundo Boardman e Williams, uma maneira fácil de compreender as figuras vermelhas é pensar nelas como a inversão do esquema de figuras negras (BOARDMAN, 1996, p.114; 1997, p.11; WILLIAMS, 1999, p.67), assim, o fundo do vaso é pintado de preto e os desenhos se revelam a através das partes do vaso deixadas sem pintura – que ganham destaque e vivacidade através da cor alaranjada. Embora, em geral, os estudiosos aceitem a ideia de ter sido o oleiro Andokides o criador da técnica de figuras vermelhas, Dyfri Williams lança um debate acerca do nome de Nikosthenes, pela quantidade de inovações que seu trabalho apresentava (WILLIAMS, 1995, p.147; 1999, p.69).

⁸ Uma quantidade bastante pequena dos pintores de vasos assinava sua produção, e, além disso, nenhum deles é citado nominalmente na documentação escrita, permanecendo quase que inteiramente anônimos (BEARD, 2000, p.16). Sir John Beazley iniciou, nos primeiros anos do século XX, uma pesquisa que revolucionaria o estudo da iconografia ática e que, sistematicamente, removeria esse manto do anonimato daqueles artistas. Inspirado no Método Morelliano, Beazley identificou centenas de pintores de vasos, concentrando-se e agrupando elementos característicos de cada diferente traço, utilizando-se inclusive dessas características particulares de cada autor para atribuir-lhes apelidos – quando não assinavam suas obras (ROBERTSON, 1965, p.90; 2000, p.1-2).

um espelho. Diante dela, outra mulher segura um pequeno tear. O grupo seguinte está organizado em volta de um pequeno cofre de madeira que está no chão; a mulher da esquerda estende um **alabástron** àquela que está a sua frente. O último grupo, contendo três mulheres, se organiza em relação a uma mulher sentada que tem a mão esquerda levantada. Uma mulher dobra um grande tecido, enquanto que a sua direita há um cofre que pode servir para armazená-lo. Podemos observar ainda, na cena, um pequeno pássaro familiar, um vaso a despejar e um objeto em forma de cruz cujo contexto de uso não foi recuperado (LISSARRAGUE, 1998, p.161).

Figura 2



Localização: Paris, Louvre CA 587; Temática: Gineceu; Proveniência: Ática; Forma: **Pýxis**; Estilo: Figuras Vermelhas; Pintor: **Painter of the Louvre Centauromachy**; Data: ce. 450. Indicação Bibliográfica: ARV 1094,104; BAGPP 216046; BRULÉ, 2006, p.168; GUIMARÃES NETO, p.103, fig.28; LESSA, 2001, capa; 2004, p.42, fig.4; LEWIS, 2002, p63, fig.2.1.

É difícil definir os vínculos sociais que existiam entre as personagens em cena, contudo podemos supor que esses vínculos pudessem ser de parentesco, ou mesmo de amizade. Além disso, não devemos deixar de observar que as vestimentas (**chítón** plissado de cor clara) e os instrumentos de trabalho como a roca nos levam a acreditar

que as personagens pertencem ao grupo das **bem-nascidas**. Ainda deve ser notado que a presença de uma coluna, do leito nupcial (**thálamos**), da mobília, do animal doméstico e dos objetos pendurados na parede evidenciam que a cena se desenrola no interior do **oïkos**.

Figura 3



Localização: New York, Metropolitan Museum of Art, 06.1117; Temática: Gineceu; Proveniência: Ática; Forma: **Pýxis**; Estilo: Figuras Vermelhas; Pintor: não informado; Data: 460-440 a.C. Indicação Bibliográfica: ARV 815,3; BAGPP 210088; LESSA, 2001, p.66; RICHTER, 1907, p.419.

Na figura 3, observamos uma cena no interior de uma residência, o que se evidencia por uma coluna jônica sobre um pedestal. Temos seis mulheres em cena, todas vestidas com **chitón**, **himátion** e um **sakkós**⁹ – com exceção da primeira, da esquerda para a direita, que tem uma fita amarrada a cabeça. Esta mulher traz uma longa fita em suas mãos estendidas, como se a oferecesse à outra, que segura uma flor na mão direita. A presença do **kálattos**¹⁰ ao lado da segunda e da quarta mulheres, assim como a roca na mão da penúltima e todo o gestual do grupo que está à direita evidenciam que a cena remete à fiação da lã. Segundo Richter, é provável que a mulher próxima à coluna tenha acabado de chegar e traga um pequeno presente para sua amiga, enquanto a dona da casa está oferecendo uma flor em troca, como um sinal de boas-vindas (RICHTER, 1907, p.418-9).

⁹ Lenço utilizado pelas mulheres para conter os cabelos.

¹⁰ Cesto bastante utilizado em atividades domésticas, sobretudo o armazenamento e transporte da lã, portanto bastante associado à prática da tecelagem e ao universo das atividades femininas.

O fato de todas as personagens nas figuras 2 e 3 estarem dispostas em um mesmo plano pode denotar o pertencimento delas ao mesmo grupo social. É salutar observar que personagens e objetos aparentam atuar em um mesmo quadro espaço-temporal, explicitando um entrosamento necessário à realização de uma atividade conjunta. O gestual das personagens parece reforçar a sincronia necessária para o êxito das atividades em grupo.

Para contrapor a **realidade** sugerida pelas imagens do cotidiano doméstico das atenienses apresentamos a figura 4.¹¹ Aqui podemos ver uma das faces exteriores de uma **kýlix**¹² de figuras vermelhas de cerca de 500-450 a.C, atribuída a **Makron**, onde há dois homens adultos (barba) apoiados em um cajado cada um, tentando persuadir duas **hetaírai**¹³ (uma sentada e a outra de pé). O da direita parece bem sucedido ao estender sua mão direita segurando uma flor e a mulher diante dele sorri e segura um ramo, o outro não parece ter tanta sorte. Dois signos devem ser destacados: a cadeira indica que a cena se desenrola no interior de uma residência (provavelmente das mulheres); os cajados indicam que os homens em cena são cidadãos atenienses.

¹¹ Notemos que, no diálogo entre as cenas analisadas, as datas de produção dos vasos são um elemento que deve ser levado em conta, pois ela marca também uma mudança de tendências, certamente relacionada ao contexto histórico vivenciado pelos atenienses em meados do século V a.C.. Se a cena da figura 4 traz consigo um discurso de diferenciação entre elite e **dêmos**, aquilo que se passa nas figuras 2 e 3 remete ao novo ambiente da **pólis** democrática de Péricles e à crescente valorização do **status** das mulheres atenienses consolidada pela lei de cidadania de 451 a.C..

¹² Taça ampla em formato de tigela rasa com duas alças horizontais e suporte alto acima do pé. Era própria para o consumo do vinho (LESSA, 2001, p.131). Uma **kýlix** poderia variar de tamanho entre 10 e 38 cm. As mais recentes também são decoradas com fundo branco, sugerindo uma possível relação com o contexto funerário (LEWIS, 2002, p.215). De acordo com Eva Keuls, a **kýlix** era a taça de beber mais característica dos **sympósia** (KEULS, 1993, p.165).

¹³ A identificação das mulheres como cortesãs se evidencia pela presença do **aulós** (falta dupla ligada ao universo dos **sympósia**), que está na mão direita da primeira mulher da esquerda para a direita. O **aulós** reforça a presença do amor cortesão – envolvendo prazer e poder – entre um homem livre e uma personagem hierarquicamente inferior na sociedade, a **hetaíra**. Além disso, evidencia que esta deveria ser uma cortesã do mais alto nível, posto que as **auletrídes** (tocadoras de **aulós**) eram as mais caras e mais disputadas profissionais do prazer em Atenas (CERQUEIRA, 2005, p.40-1).

Figura 4



Localização: Toledo, Ohio, 72.55. Temática: Negociação. Proveniência: Não Fornecida. Forma: **Kýlix**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Makron. Data: 500-450. Indicações Bibliográficas: GUIMARÃES NETO, p.91, fig.25; KEULS, 1993, p.167, fig.141 e 142; p.227, fig.204; 1997, p.392, fig.33 e 34, p.393, fig.35.

As **hetaírai** – com todos os seus dotes artísticos e físicos – serviam aos cidadãos mais abastados – **kaloí kagathoí** – de Atenas. Elas eram mulheres livres, portanto com poder de escolha acerca de quem atenderiam e em troca do que (DAVIDSON, 1998, p.124-6). Tomando como base tais informações, somos levados a pressupor que o contato com a **hetaíra** não seria uma transação comercial, mas uma troca de favores (ou presentes) entre as partes envolvidas onde o sexo era um elemento implícito, mas não uma compensação imediata ou obrigatória. Esse sistema de **boa-fé**, baseado em reciprocidade e confiança, gerava relações mais longas entre as cortesãs e seus companheiros, e, por isso, uma rede de clientes limitada, mas que devido à proximidade entre os envolvidos favorecia a maximização dos ganhos daquelas mulheres e da satisfação concedida aos seus amigos (BRULÉ, 2006, p.208; DAVIDSON, 1998, p.120-

7, KURKE, 1997). Independentemente de seu flutuante **status** econômico e social que poderia sofrer grandes variações de acordo com as circunstâncias, as **hetairai** se caracterizaram por sua participação no banquete dos homens (CALAME, 2002, p.116-7).

Além de belas, as cortesãs deveriam ser agradáveis, a educação delas era voltada ao mundo dos prazeres, visto que sua principal prerrogativa era divertir, entreter e dar prazer a seus clientes. A sedução era a principal arma que elas tinham para se inserir nos diálogos de poder junto aos cidadãos membros da elite ateniense.

Cabe ressaltar que o aprendizado das artes e subterfúgios da sedução não é um aspecto de domínio exclusivo das profissionais dos prazeres, pois, o principal objetivo do casamento é a reprodução de herdeiros e a continuidade da **pólis**, o que só poderia acontecer através da prática sexual. Portanto, dominar as ferramentas que manipulam a beleza e a sedução faz parte também das habilidades aprendidas pelas atenienses. Lisístrata nos dá alguns dos inúmeros exemplos que permeiam a documentação textual:

Se ficássemos dentro de casa, maquiladas,
e, sob as tunicazinhas de Amorgos,
nuas desfilássemos, o púbis depilado¹⁴,
os maridos cheios de tesão, desejariam fazer sexo,
mas se não nos aproximássemos, se nos recusássemos,
negociariam a trégua rapidinho, sei bem disso.
(ARISTÓFANES. **Lisístrata**, vv.149-154)

E demonstra que não é só a beleza das esposas que seduz seus maridos, mas também a habilidade sexual que demonstram:

Quando se voltam para a montaria, risco da lista os Cavaleiros,
pois o mais hábil ginete e o que se mantém melhor montado é a
mulher.

¹⁴ Assim como a documentação textual as imagens nos vasos destacam o apelo erótico e a necessidade estética da depilação feminina, sobretudo através das imagens onde ao menos uma das mulheres em cena é apresentada com a genitália numa disposição frontal convidando o olhar direto do espectador (KILMER, 1982, p.104-12; 1993, p.133-59). Pierre Brulé argumenta que a preferência da genitália depilada estaria ligada ao ideal estético ligado a corpos jovens (BRULÉ, 2006, p.134-5).

(ARISTÓFANES, **Lisístrata**, vv.676-677)

De acordo com Nidam-Hosoi, o discurso da iconografia ateniense apresenta um contexto onde a beleza masculina remete à virtude enquanto a beleza feminina remete à sedução e é manipulada através de subterfúgios (inclusive com as vestimentas) (NIDAM-HOSOI, 2007, p.8-10). Podemos observar essa lógica operando, mesmo que de forma implícita nas figuras 2, 3 e 4.

A presença da flor ou do perfume nas três cenas marca uma transição da manipulação - mais óbvia - da aparência para a dos sentidos, pois a flor é um signo que remete ao perfume e, portanto, à sedução, mas também tem uma ligação simbólica com a bela jovem e o desabrochar da maturidade sexual, um momento efêmero para todas as mulheres (BODIOU, 2008, p151; KEI, 2008, p.198).

Ao aplicar o óleo perfumado em seu corpo, a mulher (esposa ou cortesã) torna-se mais atraente não apenas pelo odor e pela hidratação proporcionados por tal substância, mas também porque ela torna a pele brilhante e atrativa (BODIOU, 2008, p.153-4 e 157). A utilização de tais **téchnai** tem influência no imaginário. Tudo isso se resume na seguinte passagem: “Isíade a de doce alento, mesmo que dez vezes cheires a perfume, desperta-te e recebe com tuas mãos queridas esta coroa, agora exuberante, mas que a aurora verás murchar, símbolo de tua juventude” (**Antologia Palatina**, V, 118).

Esta última citação evidencia um aspecto bastante característico da imagética ática, o de que a beleza é valorizada e, além disso, idealizada. As imagens de corpos jovens e esbeltos definem o ideal estético de beleza masculina e feminina nas representações iconográficas da Atenas do Período Clássico (BÉRARD, 2000, p.392). As jovens são representadas como figuras magras, graciosas, com seios pequenos e firmes, com medidas muito parecidas com as masculinas, como se o artista utilizasse

como modelo o corpo de um jovem rapaz adicionando os seios (FANTHAM, 1994, p.116-18). De toda forma, a iconografia ática nos mostra que, enquanto a nudez masculina remetia à beleza e à força física do cidadão aristocrata¹⁵, a nudez feminina era claramente erotizada. Por isso, o corpo feminino deveria se manter velado na esfera pública, uma vez que o poder erótico do nu feminino seria demais para o escrutínio público (GARRISON, 2000, p.182-9).

Sendo assim, não nos parece surpresa o fato de que as cenas da imagética ática que apresentam mulheres nuas ou que tragam inferências sexuais em relação a grupos femininos se passem em espaços residenciais. Isso pode ser atestado ao observarmos a figura 5, onde vemos o medalhão interior (única parte decorada) de uma **kýlix** de figuras vermelhas de cerca de 510-500 a.C., atribuída a **Gales Painter**. A cena mostra, da esquerda para a direita, uma **hetaíra** (com um **aulós** na mão direita) e um jovem rapaz (ausência de barba), ambos despidos e deitados sobre uma **kliné**, trocam carícias e aparentemente fazem sexo.

¹⁵ Particularmente entre homens a obesidade era causa de ridicularização na cultura atlética e militar: nas **Rãs**, Dionisos zomba de um atleta gordo (ARISTÓFANES. **As Rãs**, vv.1089-1098; LEWIS, 2002, p.125-6). A má forma física resulta da **hýbris**. Um corpo obeso remete à falta de comedimento, sendo, portanto, uma fraqueza. O cidadão fraco e sem controle é inútil para a comunidade e até a esposa legítima se manifesta quanto a isso: “Eu cumpro minha parte: contribuo com homens. Mas vocês, pobres velhos, não!” (ARISTÓFANES. **Lisístrata**, vv.651-652).

Figura 5



Localização: New Heaven, Yale University Art Gallery 1913.163. Temática: **Sympósion**/Prostituição. Proveniência: Etrúria, Vulci. Forma: **Kýlix**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Gales Painter. Data: 510-500. Indicações Bibliográficas: ARV 36.a; BAGPP 200208; CP 138; GUIMARÃES NETO, p.84, fig.20; LEWIS, 2002, p.123, fig.3.24.

As cenas fazendo inferências aos atributos eróticos de esposas ou futuras esposas de cidadãos não eram tão explícitas como a figura 5¹⁶, pois, embora tivessem a intenção de demonstrar sua disponibilidade e atratividade sexual (com fins reprodutivos), deveriam manter uma imagem de respeitabilidade. Isso pode ser atestado pela figura 6, onde vemos o corpo de uma **pýxis** ática de figuras vermelhas, confeccionada por volta de 430-420 a.C., nos mostrando as diversas etapas da preparação da noiva para a cerimônia do casamento. A cena se desenrola dividida em quatro momentos temporais distintos “narrando” cada estágio da preparação da noiva, desde o banho nupcial até o aguardo para a saída da casa dos pais na procissão matrimonial rumo à casa do noivo.

¹⁶ Neste sentido, destacar a figura 2, que, ao mostrar a porta do quarto nupcial entreaberta, deixa claro que a prática do sexo faz parte da vida cotidiana de uma esposa legítima da mesma forma que a fiação e a tecelagem. Esse caráter sexual é reforçado por objetos como o vidro de perfume e o espelho, que aludem a manipulação e transformação do corpo feminino com o objetivo de seduzir.

Figura 6



Localização: New York, Metropolitan Museum of Art 1972.118.148. Temática: Toaile Feminina/Preparação Nupcial. Proveniência: Não Informada. Forma: **Pyxis**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Não Informado. Data: c. 425. Indicações Bibliográficas: BAGPP 44750; GUIMARÃES NETO, p.43, fig.4; OAKLEY; SINOS, 1993, p. 62, fig.20-1; REILLY, 1989, pl.78b; SUTTON Jr., 1992, p.25, fig.1.9; 1997/98, p.36, fig.23.

Descreveremos a cena da esquerda para a direita: no primeiro estágio, nós temos uma mulher nua agachada (a noiva) diante de um pequeno Éros que derrama água sobre ela; no estágio seguinte, vemos a noiva atando sua cinta e segurando a ponta de seu **chítón** entre os dentes reunindo bastante tecido para formar um **kolpos** (adorno em formato de sacola), e enquanto isso, vemos Éros, diante dela, segurando uma caixa; no grupo subsequente, vemos duas mulheres vestidas com **peploi** (vestidos tubulares longos usados por mulheres) amarrando fitas a um **loutróphoros** (vaso utilizado para o transporte da água para o banho nupcial), enquanto uma terceira mulher (única personagem com posicionamento frontal – talvez a noiva) amarra uma faixa em volta da cabeça, contudo ficando incerta sua identidade; no último grupo, vemos a noiva sentada em uma cadeira vestindo **chítón** e **himátion** com Éros sentado em seu colo, sendo observada por Afrodite (também sentada) e uma mulher de pé cuja identidade é indeterminada (OAKLEY; SINOS, 1993, p.16-7; REILLY, 1989, p.421-2).

Podemos destacar a importância de certos signos, como a mobília e a coluna, que permitem a identificação da ambientação da cena em um espaço interior. Fica clara

também a relação direta e indireta (através de **Éros**¹⁷) entre Afrodite e a as núpcias, reforçando o apelo erótico exercido pela noiva e sua nudez. Devemos ressaltar também que a cena euforiza o caráter complementar atribuído às funções dos vasos nupciais¹⁸, pois vemos o **loutrophoros** (onde a água foi transportada) e a **hydría**¹⁹ (sendo utilizada para banhar a noiva).

Por tudo aquilo que vimos até aqui, fica claro que as atividades realizadas pelas personagens que compunham a matriz feminina eram muito mais multifacetadas e flexíveis do que os discursos elitistas (da documentação escrita) e o conservadorismo de obras historiográficas mais tradicionais queriam admitir. As imagens que decoram os vasos de figuras vermelhas nos revelam constantemente que, ao mesmo tempo que as esposas não se limitavam ao eterno recato e inocência (aprendendo a seduzir, dar e receber prazer), as cortesãs não eram prostitutas vulgares ou meras ferramentas de entretenimento, mas mulheres consideradas especiais (e, por isso, disputadas) em diversos sentidos.

A partir de tais constatações, devemos admitir que uma série de premissas que têm sido constantemente defendidas pela historiografia devem estar muito mais próximas de anseios vitorianos do que das práticas reais do cotidiano dos atenienses antigos. Portanto, devemos atravessar a porta do **oikos** em direção à rua, para que assim possamos ver o que aquelas mulheres faziam no seu dia-a-dia nos espaços públicos da **pólis**.

¹⁷ **Éros** pode ser considerado como a representação do desejo humano pela imortalidade (SOULI, 1997, p.18). **Éros** personifica o desejo que a noiva desperta em seu futuro marido (LEWIS, 2002, p.144). Segundo Robert Sutton Jr., o **Éros** das cenas clássicas de casamento está especialmente associado à noiva, como uma força que ela emana, operando ativa e passivamente, expressando a emoção sentida pela noiva e a sensação que ela provoca no noivo (SUTTON Jr., 1992, p.27).

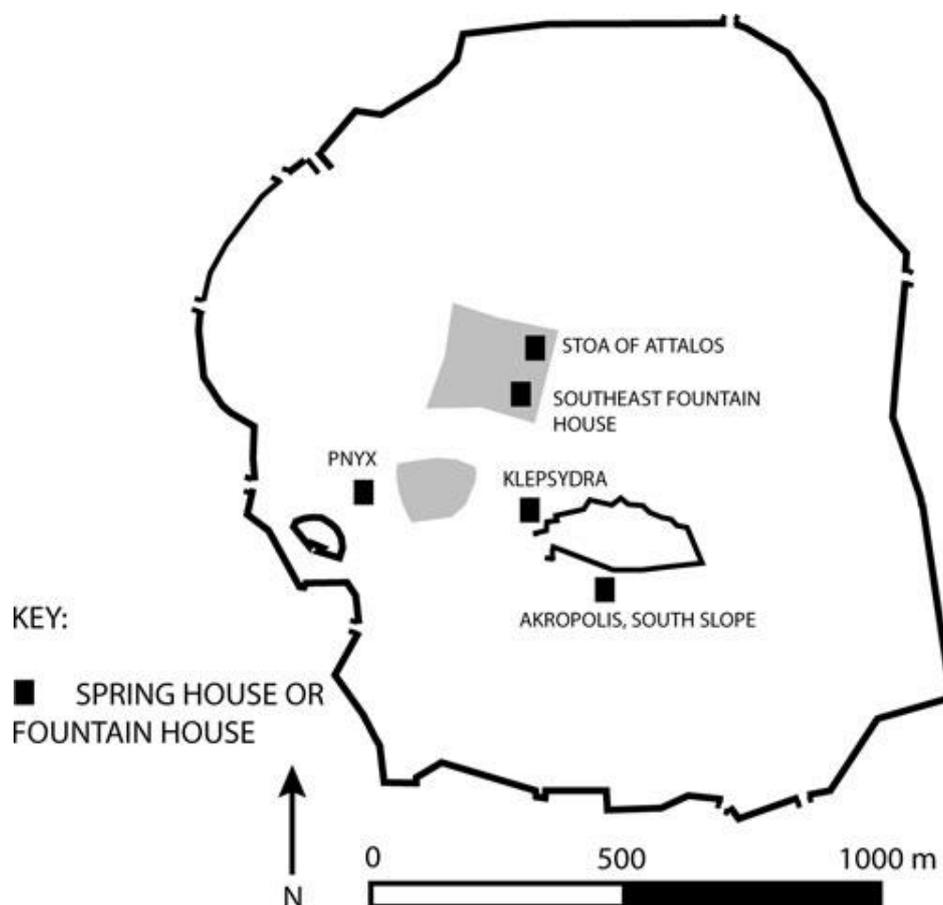
¹⁸ Os vasos utilizados na preparação para o banho nupcial eram dados de presente às noivas e os mesmos eram feitos em pares, o que reforçaria seu caráter complementar como parte de um conjunto matrimonial (OAKLEY; SINOS, 1993, p.6-7).

¹⁹ Vaso de corpo amplo e oval possuindo duas alças horizontais – destinadas a suspendê-la – e uma alça vertical – com a função de pegá-la para despejar seu conteúdo. Como seu nome evidencia, a **hydría** era utilizada para transportar água (LESSA, 2001, p.130; LEWIS, 2002, p.214).

1.2. Fontes Públicas: uma extensão dos espaços domésticos

Embora a ágora possa ter sido dominada por homens, ela certamente não era um espaço exclusivamente masculino, pois várias mulheres trabalhavam naquele lugar como comerciantes e em outros tipos de atividades. As mulheres também faziam uso das fontes públicas ao sul e a sudeste (observe o mapa das principais fontes de Atenas na figura 7).

Figura 7



Desenho de mapa mostrando a distribuição de fontes públicas do final VI e durante o século V a.C. em relação à topografia de Atenas (NEVETT, 2013, p.94, fig.5).

Ao analisarmos a figura um pouco mais atentamente, podemos destacar o fato de uma das fontes de água estar extremamente próxima à **panyx**, o centro da vida política da **pólis** dos atenienses. Podemos imaginar que tal proximidade não ocorresse ao acaso e, talvez, tivesse o motivo de convidar aqueles(as) que necessitavam ir àquele lugar a tomarem conhecimento e de alguma forma participarem (mesmo que de maneira indireta) das decisões que afetariam suas vidas. Nesse sentido, Kostas Vlassopoulos refuta a ideia de que os cidadãos atenienses eram um grupo **dominante** que excluía os outros, argumentando que todos os indivíduos se relacionavam nos **espaços livres** da **pólis**, onde indivíduos de diferentes **status** sociais e origens se encontravam, interagiam, trocavam experiências e se influenciavam, remodelando constantemente suas identidades e influenciando nas dinâmicas políticas da comunidade de Atenas. De acordo com esse pesquisador, os contatos estabelecidos na ágora ateniense favoreciam a permeabilidade entre religião, política, administração e comércio, onde mulheres e estrangeiros encontravam espaço para ouvirem e serem ouvidos por cidadãos comuns e políticos importantes (VLASSOPOULOS, 2007, p.33-43).

Foxhall e Neher defendem que a concentração de tantas atividades no espaço da ágora ou próximo a ele não acontecia por acaso e tinha o objetivo de representar que, tanto homens como mulheres, faziam parte da comunidade cívica, cada um a sua maneira. A **pólis** era uma comunidade fechada, numa cultura em que sua própria existência servia com a manifestação de uma unidade política superior. A construção do gênero era embasada na vida social e política daquela comunidade, estruturando desde as atividades cotidianas às instituições políticas mais abrangentes. A construção e o uso do espaço se entrelaçavam com os imperativos do gênero, de tal forma que a criação de ideologias e comportamentos **genderizados** moldava e era moldada pelo espaço concebido e pelo espaço físico da **pólis** (FOXHALL; NEHER, 2013, p.16-7).

Ao analisar a **genderização** dos espaços cívicos da **pólis**, podemos concluir que as fontes eram um lugar central para a sociabilidade feminina, pois poderiam ser utilizadas para práticas rituais, fortalecimento de laços de parentesco e amizade, ou atividades corriqueiras do dia a dia (RAMSEY, 2013, p.24).

Analisando o número de fontes de água conhecidas (levando em conta a possível existência de outras tantas que ainda não foram encontradas) e ao observarmos a localização de várias delas distantes dos centros cívicos da **pólis**, temos a ideia de que pelos menos algumas delas forneciam água, sobretudo para o uso doméstico (NEVETT, 2013, p.93). Tais argumentos podem ser reforçados com a análise das figuras 8 e 9.

Figura 8



Localização: Madrid, Museo Arqueologico Nacional: 11117 e L160. Temática: Fonte. Proveniência: Atenas. Forma: **Hydría**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Berlin Painter. Data: 525-475 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 209,167; BAGPP 201985.

Figura 9



Localização: London, British Museum: E772. Temática: Colheita de frutas e fonte. Proveniência: Atenas. Forma: **Pýxis**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Douris. Data: ce.460 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 86,90; BAGPP 209971; CP3 75; LESSA, 2001, p.98; LISSARRAGUE, 1990, p.243.

Na figura 8, observamos, da esquerda para a direita, uma mulher que carrega uma **hydría** sobre a cabeça, enquanto é observada por outra mulher, que espera enquanto a fonte, à esquerda da cena, enche sua própria **hydría**. Já na figura 9, podemos ver a combinação de dois tipos de atividades femininas fora do âmbito do **oikos**, o abastecimento de água e a colheita de frutas. Nessa imagem, temos quatro personagens em cena, que estão de perfil, portanto, sem comunicação direta com o espectador. Existem três signos que reforçam o caráter exterior da cena: a fonte, a árvore e a serpente (animal selvagem). Todas as personagens estão vestidas com o **chitón**, três delas usam cabelos amarrados por fitas e um com o **sakkós**. Segundo Fábio Lessa, os elementos em cena reúnem características suficientes para concluirmos que essas personagens representam o grupo das esposas **bem-nascidas** de cidadãos atenienses (LESSA, 2001, p.98-9).

O peso de uma das **hydríai** carregadas na ágora, quando repleta de água, girava em torno de 16 Kg (ROTROFF, LAMBERTON, 2006, p.7). Portanto, carregar água não deveria ser uma tarefa tão agradável como as cenas presentes na iconografia parecem demonstrar em alguns momentos, por isso, tais imagens trazem implicações sobre o **status** social das mulheres envolvidas. Podemos observar que dentro de um discurso aristocrático, a documentação escrita nos informa que as fontes públicas eram lugares frequentados por escravas, assim como nos mostra Aristófanes:

Agora que, às escuras, enchi o meu jarro
com dificuldade na fonte por causa da multidão, do tumulto e do
choque
entre os potes,
empurrada por criadas
e escravas marcadas, vivamente
erguendo-o e para as minhas
vizinhas ardentes
trazendo água, venho em seu socorro.
(ARISTÓFANES, **Lisístrata**, v.327-335)

Embora ele possa estar exagerando em busca do efeito cômico, é possível que as filhas e esposas de cidadãos abastados evitassem realizar trabalhos tão pesados, caso fosse possível. Para dar suporte a tal afirmação podemos lançar mão de Heródoto que, ao lembrar de tempos passados, fala das “jovens atenienses que iam buscar água na fonte do **Enneakrounos** – pois então não existiam escravos em Atenas, nem em lugar algum da Grécia” (HERÓDOTO, **História**, VI, 137).

É possível, portanto, imaginar que mulheres dos mais variados **status** sociais se encontrassem nas fontes, sendo que as mais abastadas estariam acompanhadas por suas escravas (que faziam o serviço pesado), enquanto que aquelas em condições financeiras menos favoráveis teriam que carregar seus próprios vasos cheios de água.

Os vestígios escavados na fonte pública a sudeste da ágora mostram que suas fundações, piso e encanamento (de terracota) foram feitos com bastante cuidado. Sua localização estava próxima a uma série de outras construções recentes (na época) com importância cívica, pode ser encarada como parte de um programa para mudar a função da área em que foi instalada, de uma área residencial e funerária mais exclusiva para um espaço cívico. O fato de a fonte pública ser uma das primeiras instalações naquela arena recentemente estabelecida, pode ser interpretado como uma tentativa deliberada de incluir as mulheres em um espaço que de outra forma seria exclusivamente masculino (NEVETT, 2013, p.93-4).

Além das idas à fonte, a documentação nos fornece uma série de exemplos de mulheres presentes nos espaços públicos da **pólis** envolvidas em atividades que não estavam ligadas as suas obrigações cívico-religiosas ou tampouco ao universo da prostituição. Aristófanes, em mais de uma ocasião, dá indícios de que essas eram mulheres respeitáveis realizando atividades do seu dia-a-dia e buscando colaborar com o sustento do **oikos** a que pertenciam. Primeiro, Lisístrata, uma esposa legítima de cidadão ateniense e, portanto, uma mulher respeitável, convoca:

Mulheres aliadas, venham correndo daí de dentro,
vendedoras de grãos e legumes e verduras,
vendedoras de alho, estalajadeiras e padeiras [...]
(ARISTÓFANES, **Lisístrata**, vv.456-8)

Em seguida, uma das mulheres que celebram as Tesmofórias justifica o porquê de trabalhar no mercado, em contato com vários tipos de indivíduos:

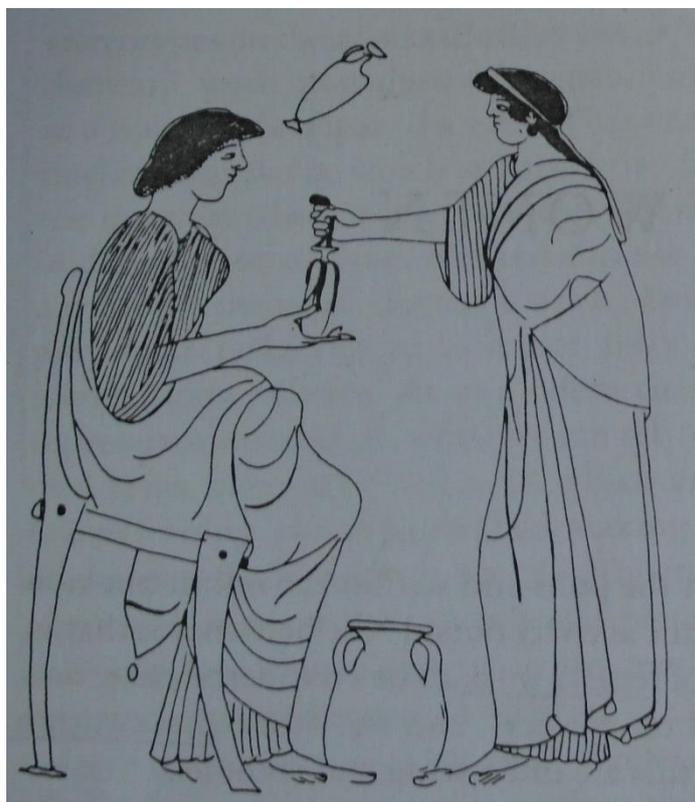
O meu marido morreu em Chipre
me deixando cinco filhos pequenos e eu, com muita dificuldade,
os alimentava, trançando coroas no mercado das flores,
Até então, bem ou mal, dava para comer,
mas agora, este daí, trabalhando nas tragédias,
convenceu os homens de que os deuses não existem,
de modo que não vendemos mais nem a metade.
[...] Mas vou-me embora para o mercado. Preciso trançar
para uns homens vinte coroas de encomenda.
(ARISTÓFANES, **As Tesmoforiantes**, v.446-458)

Da mesma forma, uma vendedora de pães busca retribuição pelo prejuízo que o velho Bdelicléon havia lhe causado:

Oh, lá está ele! [...]
Lá está o velho patife por quem fui usurpada,
atingida por sua tocha, e que derrubou daqui
pão no valor de dez óbolos, e quatro pãezinhos para servir.
(ARISTÓFANES, **As Vespas**, v.1389-92)

Todas essas passagens nos dão mostras de que era comum mulheres respeitáveis em condições financeiramente desfavoráveis recorrerem a atividades laborais, principalmente ligadas ao comércio, frequentarem os espaços públicos da **pólis** em busca de melhores condições para si e suas famílias. A partir dessas informações, podemos analisar as imagens que se seguem.

Figura 10



Localização: Berne, Historisches Museum: 12227. Temática: Comércio/Vendedora de Perfumes. Proveniência: Não fornecida. Forma: **Peliké**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Altamura Painter**. Data: ce.470-460 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 596.1; BAGPP 206905; LEWIS, 2002, p.92, fig.3.1.

Na figura 10, podemos ver a cena que decora uma **peliké**²⁰ de figuras vermelhas produzida entre 470 e 460 a.C. e atribuída a **Altamura Painter**. Aqui, temos uma

²⁰ Uma espécie de ânfora com o fundo largo e pesado, que teve seu formato aparentemente inspirado em recipientes feitos de peles de animais como, por exemplo, odres para transportar vinho (LEWIS, 2002, p.215).

mulher sentada em uma cadeira que estende sua mão direita para receber um **alabátros**²¹ de outra mulher que está de pé a sua frente. Podemos destacar ainda a presença de uma **peliké**, no chão, entre as duas mulheres, e de um **lékythos**²² pendurado na parede, o que somado à presença da cadeira pode nos levar a concluir que essa cena se passa no interior de uma residência. Contudo, podemos levar em conta que as paredes externas de uma série de construções ao redor da ágora eram utilizadas por comerciantes de rua que procuravam se abrigar ali da ação do tempo e, ao mesmo tempo, colocarem suas mercadorias à disposição dos indivíduos que estivessem passando por ali. Assim, Sian Lewis, identifica que cenas como a da figura 10 representariam o padrão iconográfico para representar a atividade comercial, com a vendedora sentada próxima aos objetos que está vendendo e o cliente observando ou testando o produto (LEWIS, 2002, p.93).

²¹ Pequeno vaso, com embocadura achatada, pescoço estreito e corpo fino. Normalmente utilizado para o transporte de perfumes ou óleos, aplicados à toailete feminina ou práticas cultuais (LESSA, 2001, p.129).

²² Vaso com formato cilíndrico estreito e elevado, tendo um pé e uma única alça vertical, além de um pescoço estreito e embocadura pequena. Era usado para o transporte de óleos e unguentos, estando bastante relacionado ao contexto de rituais funerários, funcionando como oferenda (LESSA, 2001, p.132; LEWIS, 2002, p.215).

Figura 11



Localização: Madrid, Museo Arqueológico Nacional L157. Temática: Comércio/Vendedora de pães. Proveniência: Não fornecida. Forma: **Peliké**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Pan Painter**. Data: ce. 470 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 554.85; BAGPP 206329; CVA, MADRID, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL 2, IIIC.5, PL.(66) 9.3A-B; LEWIS, 2002, p.93, fig.3.3.

Devemos observar que parte integrante de diversas dessas cenas que remetem a transações comerciais é a presença de um cliente que carrega uma sacola de dinheiro – como se fosse uma carteira – da mesma maneira que está evidenciado na figura 11, onde podemos ver as duas faces de uma **peliké** de figuras vermelhas produzida por volta de 470 a.C. e de autoria de **Pan Painter**. Na face A, à esquerda, podemos ver uma mulher de pé – aparentemente lavando roupas – diante de um grande lavatório – no qual um pedaço de alguma vestimenta está pendurado para fora – segurando um cepo em cada uma de suas mãos. Na face b, à direita, vemos um jovem rapaz (imberbe), que está de pé, segurando uma sacola de dinheiro com sua mão esquerda enquanto leva a direita em direção a seus lábios e toca-os com a ponta de seus dedos.

O problema com esse tipo de imagem, é que se construiu uma tradição historiográfica de relacionar cenas de negociação ou transação comercial entre mulheres e homens – evidenciadas pela sacola de dinheiro – como sendo do universo da prostituição. Assim, uma série de estudiosos acabaram por adotar a seguinte fórmula em seus trabalhos: Mulher + Homem + Sacola de Dinheiro = Prostituição (NEILS, 2000; SUTTON Jr., 1992; WILLIAMS, 1984). Nesse sentido, Neils afirma veementemente que a sacola de dinheiro **sempre (grifo nosso)** implica que ocorre transação financeira (NEILS, 2000, p.212).

Por conta disso tudo, surgem interpretações muito distintas e consequentes desacordos, pois se Boardman entende que as personagens em cena são marido e mulher²³, Sutton Jr. classifica a mulher como sendo uma **hetaíra** que observa o rapaz, que seria um potencial cliente se aproximando com a intenção de comprar sexo (SUTTON, Jr. 1981, p.293). O Problema dessa última interpretação é que nada no gestual, atitude ou vestimenta da mulher sugere que ela seja, de fato, uma **hetaíra**, e, além disso, ela não parece dar qualquer atenção ao jovem, mas estar se concentrando totalmente na sua tarefa de lavar a roupa.

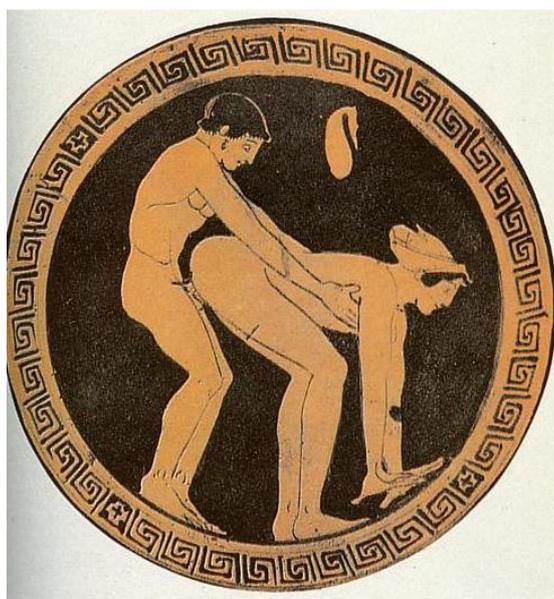
Conforme a documentação textual já deixou evidente, as transações comerciais que aconteciam envolvendo homens e mulheres nos espaços públicos de Atenas iam muito além de acertos para a prestação de serviços sexuais. Assim, a interpretação que julgamos mais aceitável é a de que a mulher seria uma lavadeira e o rapaz, um cliente que se aproxima para pagar pelo serviço prestado ou contratá-la para que lave suas roupas – uma ideia bastante plausível, pois a documentação revela que a profissão de

²³ Em sua análise de uma cena semelhante, Eva Keuls argumenta que a sacola de dinheiro pode ser interpretada como uma representação pictórica do falo econômico (o mantenedor do **oikos**), o que estaria evidente não só pelo seu formato, mas também pela maneira que o homem tem de estendê-la diante de si mesmo (KEULS, 1993, p.262).

lavador(a) de roupas era considerada uma ocupação séria e da qual o indivíduo que dela tirasse seu sustento poderia se orgulhar (LEWIS, 2002, p.94).

Segundo Sian Lewis, o problema de se estabelecer, a partir da simples presença de uma sacola de dinheiro, uma temática de **negociações com hetáirai** é que não há uma cena sequer em que claramente uma mulher recebe dinheiro em troca de sexo (LEWIS, 2002, p.110).²⁴ Em decorrência disso, podemos dizer que a única cena que se aproxima dessa demonstração explícita de uma troca de dinheiro por sexo se encontra no vaso representado na figura 12.

Figura 12



Localização: Munich, Arndt. Temática: Prostituição. Proveniência: Não Fornecida. Forma: **Kýlix**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Wedding Painter**. Data: 475-425 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 923,29; BAGPP 211241; GUIMARÃES NETO, p.48, fig.6; KEULS, 1993, p.181, fig.162; KILMER, 1993, R864.

Aqui temos o medalhão interior de uma **kýlix** de figuras vermelhas de cerca de 475-425 a.C.. atribuída a **Wedding Painter**. Na cena, temos um jovem (ausência de barba) desnudo abraçando e penetrando por trás uma mulher agachada (de quatro) que

²⁴ Contudo consideramos que algumas dessas imagens possuem uma reunião de signos suficientes para serem relacionadas com a prática da prostituição. Dentre tais signos estaria a própria sacola de dinheiro.

usa apenas um **sakkós** na cabeça. Podemos observar também uma sacola pendurada na parede.

A presença da sacola por si só não se constitui em indicativo de nada. Contudo, quando somamos este elemento ao ato sexual e observamos que o homem representado ainda não é um totalmente adulto (o que se torna evidente pela ausência de barba), somos induzidos a acreditar que se trata de uma cena que remete ao universo da prostituição, sobretudo se levarmos em consideração a idade do rapaz.²⁵ Porém, devemos ressaltar que, mesmo assim, não há indícios diretos de uma negociação.²⁶

O paradigma tradicionalmente utilizado para relacionar cenas de negociação com o universo da prostituição se constrói a partir da justificativa de que as mulheres respeitáveis de Atenas não deveriam aparecer ou atuar sozinhas nos espaços públicos. Ora, como já vimos neste capítulo, a documentação nos concede uma série de exemplos inequívocos de que tanto as mulheres pobres quanto as **bem-nascidas** não permaneciam restritas ao interior do **oïkos**. A comédia aristofânica nos certifica da presença das mulheres no mercado de Atenas vendendo desde produtos agrícolas a fitas e perfumes. Fábio Lessa reforça ainda mais essa questão ao afirmar que as práticas sociais divergiam do modelo de comportamento ideal feminino, pois mesmo as **bem-nascidas** deixavam o gineceu em situações cotidianas, evidenciando uma permeabilidade mútua

²⁵ A idade das personagens é sempre mais um dos elementos que não podemos desprezar ao analisarmos uma cena. Entendemos que na cena representada na figura 12, assim como em muitas outras, o que evidencia a prática da prostituição é a idade do homem. O fato de o homem em cena não ser um adulto exclui a possibilidade de argumentar que a mulher seja sua esposa. Além disso, sabemos que uma jovem **bem-nascida** deveria se manter casta e possuir uma reputação irretocável.

²⁶ Martin F. Kilmer, ao comentar a cena e admitir que o rapaz é jovem demais para ser um homem casado, afirma que a bolsa era um símbolo sobretudo de cortejo (de homens e mulheres) e não necessariamente de pagamento em troca de sexo (1993, p.84). Cabe observar que, nos vasos representando cenas de corte, jovens e mulheres recebem diversos tipos de presentes alguns específicos para eles (caças, lebres mortas, ou galos) ou para elas (flores, frutas, joias, ou elementos de toalete), contudo a sacola aparece como um presente comum a ambos.

entre os espaços públicos e a vida doméstica, uma relação de complementaridade e não de oposição (LESSA, 2001, p.111-2).²⁷

Podemos considerar então que as interpretações acerca de cenas que trazem transações comerciais ou negociações entre homens e mulheres não têm sido tão precisas quanto deveriam. Se a presença de uma bolsa em uma cena de interação entre homem(s) e mulher(s) representa uma imagem de uma prostituta lidando com seu cliente, devemos nos perguntar o porquê de tantas outras cenas, também identificadas como de prostituição, desprezarem tal símbolo. Torna-se, assim, complicado acreditar que um elemento seja tão determinante e desnecessário ao mesmo tempo.

Os ideais de reclusão podem ter sido evocados para mulheres em estágios específicos de suas vidas. As expectativas acerca do comportamento de mulheres casadas podem não ter sido as mesmas das relacionadas às jovens pré-púberes e mulheres idosas, imaginando que estas últimas teriam mais liberdade para se locomover pelos espaços cívicos da **pólis** (NEVETT, 2013, p.99).

É possível imaginar, então, que atividades como a ida à fonte de água ou aos túmulos da família fossem empreendidas mais regularmente pelas garotas mais jovens e pelas mulheres mais velhas, contundo observando que as esposas legítimas também poderiam lançar mão de certos subterfúgios para circular com liberdade pelas áreas mais públicas sem abandonar sua imagem de recato.

Para tanto, devemos imaginar como se colocava em prática a interseção das atividades desempenhadas pelos grupos masculinos e femininos nos espaços urbanos de Atenas. Levemos em conta que, em determinados períodos do dia, a maior parte dos cidadãos poderia estar longe da vizinhança em que moravam, realizando alguma

²⁷ Rotroff e Lambertson citam uma **ágora das mulheres (gynaikeia ágora)**, que seria especializada na venda de bens para a manutenção do lar e outros itens de interesse particular feminino (2006, p.11).

atividade voltada ao comércio ou agricultura, ou mesmo participando dos negócios da **pólis**. Devemos considerar ainda que havia épocas do ano em que os homens se ausentavam por períodos mais longos, quando muitos deles viajavam para ajudar ou supervisionar as atividades em suas propriedades rurais, ou quando a **pólis** entrava em guerra. A presença mais massiva de mulheres na paisagem urbana em tais períodos deveria ser considerada algo comum (NEVETT, 2013, p.99). Concluímos então que as associações do gênero com determinados espaços da **pólis** deveriam mudar de forma cíclica dentro de um quadro temporal relativamente curto.

Além disso, mesmo quando os homens estavam presentes de forma mais significativa, as mulheres poderiam encontrar estratégias adicionais para se locomoverem pelos espaços cívicos sem chamar muita atenção, como por exemplo colocando vestimentas que cobrissem suas cabeças, ou mesmo véus escondendo seus rostos, o que pode ser corroborado pela documentação, como vemos na figura 13, em que está representada uma **peliké** de figuras vermelhas atribuída a **Achilles Painter**. A cena pintada no corpo do vaso nos mostra uma mulher que está de pé e tem seu corpo completamente coberto pelas vestes e o véu que está usando, deixa apenas seus olhos à mostra²⁸. À direita, diante da mulher, observamos um menino vestido de macaco sentado sobre um altar. O significado acerca da presença do menino é algo que nos escapa, contudo destacamos o fato de a mulher estar se encaminhando em direção a um local de culto, o que como veremos nos próximos capítulos fazia parte das atividades cotidianas destinadas às atenienses. Não podemos deixar de apontar que a mulher está sozinha e talvez seja esse o motivo de tomar tanto cuidado em preservar sua identidade do escrutínio de olhares estranhos.

²⁸ Eva Keuls compara esse tipo de velamento àquele utilizado pelas mulheres muçulmanas do mundo contemporâneo (KEULS, 1993, p.87).

Figura 13



Localização: London, British Museum E307. Temática: Colheita de frutas e fonte. Proveniência: Itália, Cápua. Forma: **Peliké**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Achilles Painter**. Data: ce.475-425 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 4707; CVA, LONDON, BRITISH MUSEUM 5, III.Ic.6, PL.(305) 55.1A-B; KEULS, 1993, p.89, fig.82.

Essa prática pode ter sido considerada por alguns como uma infração em relação às liberdades concedidas às atenienses, pois tais objetos permitiam que elas circulassem pela **pólis** sem serem facilmente identificáveis, mas, como Llewellyn-Jones ressalta, isso possibilitava que mulheres casadas da elite pudessem ocupar os espaços cívicos da cidade, na presença de homens, sem provocar uma situação socialmente inaceitável. Presume-se ainda que essas mulheres estivessem acompanhadas por damas de companhia ou algum homem - familiar ou escravo (LLEWELLYN-JONES, 2003, p.189-214).

Os movimentos das mulheres formavam uma série de ciclos interligados e o caminho percorrido individualmente por cada uma delas através desses ciclos, assim como o uso do espaço cívico eram moldados por uma série de fatores diferentes, como sua idade, **status** social e a riqueza de sua família. Pelo menos alguns dos espaços pelos quais as mulheres circulavam deveriam ter alguma flexibilidade quanto a sua relação com os padrões de gênero, e seriam classificados e reclassificados de acordo com fatores como, a hora do dia, a época do ano e, de maneira mais direta, as identidades daqueles que ali estivessem presentes (NEVETT, 2013, p.100)

O espaço cívico ateniense era um paralelo inverso dos espaços domésticos na **pólis**, que eram ideologicamente concebidos como um domínio do feminino, mesmo que, na realidade, também fossem lugares importantes para algumas atividades masculinas. Embora os limites e associações relacionados ao gênero apareçam de maneira bastante rígida na documentação escrita, na prática cotidiana perdiam sua clareza a partir dos comportamentos empreendidos pelos indivíduos. O direito de sair de suas residências com objetivo de realizar atividades específicas, proporcionava às atenienses uma justificativa plausível para desafiar a ideologia cultural proposta por indivíduos da elite, fazendo da crítica à presença das mulheres nos espaços públicos algo característico dos registros escritos, enquanto que os pintores constantemente demonstram interesse por tais atividades (ARISTÓFANES, **A Paz**, v.981-982).

As redes sociais das quais as mulheres participavam concediam a elas a possibilidade de garantir o seu bem estar assim como de contribuir para a **pólis** como um todo. A análise dessas redes pode nos aproximar da compreensão daquilo que as mulheres poderiam fazer e ser, uma vez que elas permitiam aos grupos femininos a manipulação dos papéis que representariam, assim como assumir posições de liderança dentro de determinadas esferas e até mesmo da comunidade **políade** como um todo.

Por tudo isso, todas as vezes em que pensarmos na construção da **pólis**, devemos considerar as ações desempenhadas pelos grupos femininos na mesma. Reconhecer a contribuição feminina para a **koinonía** como algo em par de igualdade com a atuação institucional masculina não é simplesmente desejável, mas uma necessidade. Só podemos compreender a vida cotidiana da Atenas Clássica se incluirmos nela a participação social e cívica dos grupos femininos.

Sendo assim, é imprescindível que voltemos os nossos olhares para as atividades femininas que ultrapassavam as práticas de manutenção e gestão do **oîkos**, e, assim, buscaremos compreender como e em que nível as personagens componentes da matriz feminina atuavam e contribuía para a continuidade e manutenção da **pólis** como um todo. Além disso, é através de tal percepção que poderemos determinar que grupos femininos eram mais valorizados e respeitados por toda comunidade **políade** e como eles aproveitavam esse reconhecimento em favor próprio.

CAPITULO 2

A INTERSEÇÃO ENTRE O DOMÉSTICO E O PÚBLICO: CASAMENTOS E RITOS FUNERÁRIOS

Na opinião de Aristóteles, relações familiares saudáveis na esfera doméstica constituíam parte da vida cívica e, em consequência disso, uma boa educação feminina com a capacidade de compreender as necessidades do corpo cívico era essencial. Ele observou que as mulheres constituíam metade da população livre e, sendo assim, as meninas, da mesma forma que os garotos, cresceriam para se tornarem **sócias** no funcionamento da **pólis**. (ARISTÓTELES, **Política**, 1.1260b).

As procissões e ocasiões cerimoniais eram meios importantes para educar as jovens mulheres acerca dos deveres rituais e do seu papel público diante da comunidade.¹ As atividades femininas eram essenciais para a manutenção da estabilidade da **pólis**, fosse individualmente, por meio do evergetismo, ou coletivamente, através do cumprimento de seus deveres cívico religiosos (RAMSEY, 2013, p.33-4).

Duas celebrações de ordem distinta estavam entre as práticas mais importantes do dia-a-dia dos atenienses no Período Clássico: o casamento e os rituais funerários. Os procedimentos acerca de tais festividades eram necessários, pois tinham um papel cívico preponderante para a continuidade da **pólis**, o primeiro através da geração de futuros cidadãos e o segundo por meio da preservação da memória daqueles que se foram e de seus feitos (realizados para a glória de sua família e consequentemente de toda a

¹ Louise Bruit Zaidman defende que se olharmos tanto para os rituais que atraem mulheres para fora de suas casas como espectadoras ou protagonistas, ou aqueles em que o **oikos** é o centro ou ponto de partida, poderemos verificar que na Grécia Clássica não existe oposição entre público e privado. (ZAIDMAN, 1990, p.411).

comunidade). Por conta disso, no presente capítulo, analisaremos a participação cívica dos grupos femininos no âmbito cotidiano dos ritos funerários (incluindo as constantes visitas a túmulos) e cerimônias de casamento (desde os primeiros preparativos da noiva até a realização das bodas), estabelecendo uma interseção direta entre as funções femininas de gestão e manutenção do **oîkos** com a atuação em espaços cívicos mais distantes das residências e demonstrando a posição central que as mulheres desempenhavam em tais atividades.

Não é necessário que se faça nenhuma pesquisa mais profunda para concordarmos que desde as sociedades mais antigas, através dos tempos e de uma sociedade para outra (cada uma delas com suas particularidades) o casamento pode ser considerado uma das mais poderosas instituições. De uma maneira geral, os casamentos tendem a ser valorizados, pois é através deles que as sociedades (e conseqüentemente a humanidade) se reproduzem (e garantem a sua continuidade) em caráter oficial. Não é à toa que, na mitologia grega, Zeus, após estabelecer a sua autoridade no Olimpo, apressou-se em legitimar a relação que mantinha com Hera através do casamento, que sempre permaneceu em vigor apesar dos altos e baixos conjugais vividos pela dupla divina. Tudo isso, pode servir como evidência para demonstrar a importância que o casamento recebeu ao longo da milenar história dos gregos, pois a relação entre esposos e os direitos femininos tem como base esta instituição, que estava diretamente ligada à posição que as mulheres tinham na sociedade (SOULI, 1997, p.30).

Através de uma série de formas diversas de iniciação, a **pólis** demonstrava ter um interesse pela progressiva integração de seus jovens, particularmente das moças. Os rituais em torno do casamento marcavam o momento definitivo na vida de uma jovem, quando ela deixava de ser **parthenos** (menina solteira) e se transformava em **gyné** (esposa legítima) e, por isso, considerado como o dia mais importante de sua vida. O

casamento simbolizava, para a mulher, além de uma mudança de **status**, um deslocamento físico/espacial, pois ela deixaria a casa de seu pai e passaria a fazer parte (e morar) do **oîkos** de seu marido. Essa é uma mudança que pode ser considerada dura, pois as noivas eram muito jovens (não costumando passar dos dezesseis anos de idade) e se viam obrigadas a deixar para trás – junto com suas vidas de solteiras – o meio onde haviam vivido, sua família e companheiras, e entrariam em um mundo estranho, viveriam numa casa desconhecida ao lado de um marido que, em geral, não lhes era alguém familiar (BRULÉ, 2006, p. 142; ZAIMAN, 1990, p.441-2).

O casamento se assenta num acordo formal (**engye**) entre o pai da noiva e o noivo, associado à entrega de um dote a este último, sem que seja necessário o consentimento da jovem mulher para a consolidação do que foi discutido entre genro e sogro. “A noiva é uma dádiva graciosa e chega portadora de dádivas graciosas à casa de seu esposo” e isso, segundo Claudine Leduc é a base do sistema helênico de reprodução de herdeiros legítimos entre os séculos IX e IV a.C., pois a guarda da mulher (**kyreia**) era dada a seu marido por seu **kyrios** (seu protetor, que era autorizado a dá-la), que junto com ela também concedia poder sobre bens materiais e, por isso, a condição da mulher e de seu séquito patrimonial jamais estariam dissociadas, existindo entre eles uma consubstancialidade (LEDUC, 1990, p.277-8 e 321).

Defendendo posição similar, Sofia Souli afirma que o dote era o que separava o casamento legítimo do concubinato (SOULI, 1997, p.32), contudo acreditamos, que o mais importante era a possibilidade de tal união poder gerar herdeiros legítimos, que seriam portadores do bem mais precioso que seus pais teriam a lhes transmitir, o direito à cidadania, garantindo assim o legado de duas famílias e a continuidade da **pólis**. Podemos corroborar esse ponto de vista com o seguinte raciocínio, se o casamento consolida a mulher enquanto membro da comunidade cívica, o dote é o reconhecimento

que o pai da noiva dá acerca da legitimidade da prole de sua filha, pois ele garante publicamente que estes herdarão parte de seus bens (LEDUC, 1990, p.324-5).

Cabe observar que quando a jovem mulher era a única herdeira dos bens de uma família e não tinha um guardião que pudesse responder por ela, a atitude comum era que se casasse com o parente homem mais próximo (normalmente um tio)², para garantir que aqueles bens continuassem sob o controle da família (SOULI, 1997, p.32).

O casamento era, antes de tudo, um acordo particular entre duas famílias, o que fazia com que a realização de uma cerimônia pública fosse algo necessário para que toda comunidade tomasse conhecimento e reconhecesse o novo laço que havia sido firmado. A transposição dos limites entre o espaço doméstico e o público, a realização de festividades compartilhadas por homens e mulheres e as canções alegres, que eram a marca distintiva do evento, eram pré-requisitos para o reconhecimento do casamento como uma união legal e conseqüentemente a base de uma prole legítima. Os casamentos poderiam ser realizados ao longo de todo o ano, contudo o mês de **Gamélion** era considerado a época favorita para a realização das festividades matrimoniais. Durante a **Apatouria**, os filhos recém-nascidos dos cidadãos – provavelmente todos os meninos e ocasionalmente meninas – eram incluídos na **fratria** e suas mãos eram celebradas de forma ritual por terem dado a luz a novos cidadãos (SCHMITT-PANTEL, 1977, p.1059-73). Josine Blok observa que a **Apatouria**, da mesma forma que a **Genesia** e sua celebração dos mortos, confirmava a relação entre eventos de ordem doméstica e pública, pois incluía momentos imprevisíveis da natureza no panorama temporal mais amplo da **pólis** (BLOK, 2001, p.109).

François Lissarague e Pierre Brulé concordam que as celebrações em torno da efetivação do **gamos** giram em torno de três etapas: a separação da **nymphé** – quando

² Em Atenas, também poderia haver casamentos entre meio irmãos consanguíneos por parte de pai ou adotivos, mas não por parte de mãe (LEDUC, 1990, p.301).

ela deixa a casa de sua família; a transferência ou transição – a procissão que a guia de sua antiga residência para a nova; e a integração – quando ela é introduzida em seu novo mundo (BRULÉ, 2006, p.143; LISSARRAGUE, 1990, p.206). Contudo, a celebração de seu casamento era o dia mais importante da vida de uma mulher ateniense, pois não só implicaria em uma série de mudanças significativas em seu **status** e seu círculo social, mas também nas maneiras em como ela poderia contribuir para o sucesso e continuidade de toda a comunidade. Por isso, podemos afirmar que, para as jovens noivas, o casamento começava muito antes, pois os costumes e a religião exigiam que elas se preparassem de várias formas para realizar de maneira correta a transição de **parthenos** para **gyné**.

Por ocasião de determinados ritos de passagem (casamento para as moças e puberdade para os rapazes), era um costume bastante comum oferecer o cabelo daquela pessoa (parcial ou completamente) a divindades que protegiam os jovens - Ártemis para as garotas e Apolo para os garotos (BRULÉ, 2006, p.144). A mecha que era oferecida a Ártemis por garotas que estavam prestes a se casar representava o cabelo de donzela da noiva e o ato de cortá-la significava o fim eminente de seu **status** de **parthenos** e marcando sua transição para o de **gyné**, mulher. Uma mecha de cabelo também poderia ser dedicada a outra deusa virgem, como Athená, em sinal de gratidão por encontrar um marido ou a Hera quando uma garota se casava (DILLON, 1999, p.72). As ofertas que eram feitas continham um caráter simbólico muito forte, pois a garota que usava seus cabelos longos e soltos durante a infância, cortava-os para poder dormir com seu marido, e iria, em seguida, prendê-los de forma discreta quando fosse uma esposa legítima (BRULÉ, 2006, p.145).

Além da mecha de cabelo, as garotas que estavam se preparando para o casamento ou que queriam encontrar um marido e ter filhos, também ofertavam a

Ártemis seus brinquedos, marcando assim mais um elemento da transição de menina para mulher (DILLON, 1999, p.72). Porém, podemos observar que os tamborins que as garotas entregavam não são apenas meros brinquedos, mas instrumentos que as permitiram ocupar um lugar específico nos corais religiosos dos quais tomaram parte. Conforme elas abandonavam suas tranças, suas vestimentas e roupas íntimas, iam se distanciando dos coros virginais em direção a outros grupos religiosos que eram compostos de maneira diferente e se direcionavam a outras divindades através de meios distintos. A bola e os ossinhos são colocados em contraste com os utensílios relacionados aos cuidados do lar – grelha, peneira, vasos, chaves – que ela tomaria posse ritualisticamente, na casa de seu marido, quando a cerimônia do casamento estivesse terminada (BRULÉ, 2006, p.145).

Como temos visto, a preparação da noiva para a cerimônia matrimonial era de suma importância, pois ela marcava a transição de menina para mulher, de virgem para esposa legítima de um cidadão, que seria consolidada com a consumação do casamento, no interior do **thálamos** nupcial, em sua nova residência, com seu novo marido, com um novo objetivo – se antes deveria manter-se pura -, agora deveria gerar filhos para a **pólis**. Para tanto, essa **ex-menina** que abandonara Ártemis, agora deveria buscar a bênção de Afrodite para realizar as novas obrigações que lhes haviam sido postas. A noiva deveria ser preparada para seduzir seu marido na noite de núpcias (como mostra a figura 6) e em todas as outras que a seguiriam, pois só assim realizaria completamente seus deveres enquanto esposa e membro da comunidade cívica da **pólis**.

Podemos confirmar essas observações a partir de um exame mais aprofundado de nosso **corpus** imagético, pois ao analisarmos a obra do pintor identificado por Beazley como **Washing Painter** podemos notar uma grande valorização das futuras esposas atenienses e de seus dotes sedutores, seja através da nudez, de Éros ou de outros

elementos pictóricos. Nossa análise será feita com base em uma seleção prévia da obra do referido pintor, em que optamos por trabalhar apenas com séries de vasos mais significativas produzidas pelo mesmo.³ Desta forma, estudamos 194 dos 220 exemplares de vasos e fragmentos identificados como de autoria do **Washing Painter** pelo **Beazley Archive**, compondo cinco séries (86 **pelikai**, 40 **hydríai**, 32 **lékythoi**, 19 **loutróphoroi** e 17 **lebes gâmikos**⁴). Para deixar nosso trabalho mais claro, observemos as tabelas a seguir.

Tabela 1

Total de Pelikai	Cenas com mulheres	Cenas com mulheres nuas	Cenas com Éros	Éros com mulheres
86	50	5	25	9
Éros com mulheres nuas	Éros com jovens rapazes	Cenas com altares	Mulheres e altares	Presença de phiale ⁵
5	14	16	7	30

³ Para a aplicação do método, consideramos como séries significativas as formas de vasos com dez ou mais exemplares, pois assim pudemos observar mais claramente as permanências, continuidades, presenças e ausências que deveriam ser premeditações no discurso defendido e reproduzido através de cada vaso e da obra do pintor como um todo. Defendemos que os cortes realizados mais contribuiriam do que prejudicaram a leitura da produção do pintor uma vez que os exemplares deixados de lado compuseram séries muito pequenas (6 taças, 5 **oinóchoe**, 3 **amphorae**, 2 **chous**), vasos avulsos (**lekanis**, **kráter**, **pýxis** e prato) ou fragmentos com poucos signos identificáveis.

⁴ Tigela que tem um corpo redondo, um pescoço marcante, duas alças altas verticais, uma tampa, repousando sobre um suporte ou pé. Normalmente era dado como presente à noiva, para ser utilizado no banho nupcial (LESSA, 2001, p.131; LEWIS, 2002, p.215).

⁵ Uma tigela ou taça rasa com um entalhe central, modelada para que pudesse ser segura com apenas uma mão. Seu contexto social de uso estava relacionado às práticas rituais, pois era utilizada para fazer libações ou dedicações. Cabe ser observado que muitas **phialai** de prata foram encontradas em listas de ofertas dedicatórias à Athená Parthenos na acrópole ateniense (LEWIS, 2002, p.215-6).

Tabela 2

Total de Hydríai	Cenas com mulheres	Cenas com mulheres nuas	Cenas com Éros
40	38	9	16
Mulheres nuas com Éros	Cenas do cotidiano doméstico	Presença de caixas	Presença de kálathos
4	15	10	6

Tabela 3

Total de Lékythoi	Cenas com mulheres	Éros acompanhado mulheres	Mulheres com phiale e altar
32	26	4	5
Cenas domésticas	Presença de kálathos	Mulheres com jovens rapazes	Cenas com esfínges
11	3	4	3

Tabela 4

Total de loutróphoroi	Cenas com mulheres	Cenas com Niké	Cenas com Éros
19	17	1	8
Cenas com a presença do noivo	Cenas com Afrodite	Presença de tochas	Presença de loutróphoros
8	1	11	1

Tabela 5

Total de lebetes	Cenas com mulheres	Cenas com Niké	Cenas com Éros	Presença de loutróphoroi
17	16	7	4	7

Ao fazermos uma análise geral das tabelas, o primeiro fato que nos salta aos olhos é o de que 147 (ou aproximadamente 76%) dos vasos analisados trazem cenas de mulheres, isso levando-se em conta que dentre as séries analisadas temos **pelikai**, que são vasos ligados a práticas rituais não necessariamente femininas. Se retirarmos esses últimos vasos da conta, a preponderância de personagens femininas na produção de **Washing Painter** torna-se ainda mais evidente, pois as mulheres estão presentes em 97 das 108 peças restantes. Além disso, mesmo nas **pelikai**, as personagens femininas demonstram ter grande relevância, pois estão presentes em 50 dos 86 exemplares que analisamos.

Além desses dados, sabemos que a datação da produção do **Washing Painter** se concentrou nas três últimas décadas do século V a.C., período em que a figura da esposa legítima e a vida familiar estavam bastante valorizadas, pois, além de vigorar a lei de cidadania de Péricles, a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) havia matado muitos cidadãos e, por isso, era premente promover quantos casamentos legítimos fossem possíveis para garantir a continuidade da **pólis**. Reforçando nossos argumentos, Victoria Sebatai afirma que, além das inovações artísticas introduzidas à iconografia do casamento, **Washing Painter** deu mais atenção aos seus vasos nupciais produzidos para o mercado interno de Atenas do que aos formatos de produção em massa destinados ao mercado exterior (SEBATAI, 2004, p.22).

Assim, podemos notar que há uma integração entre os vasos que analisamos, as cenas representadas neles e seu contexto social de uso, pois nos parece, que cada uma das séries traz temáticas mais ou menos regulares internamente e que se completam entre si quando pensamos num panorama mais amplo das atividades preparatórias para o casamento.

A **hydria** seria o ponto de partida, pois revelaria todo o processo de transição que marcaria o abandono progressivo do **status** de **parthenos**, mostrando a moça que deve deixar seus brinquedos de lado, que aprende a tecer, a cuidar das atividades de gestão do **oikos** e, por fim, a noiva que se prepara para seduzir seu futuro marido na noite de núpcias e se transformar em **gyné** – esposa legítima e mãe de cidadãos. Tudo isso pode ser corroborado a partir da observação e análise dos vasos a seguir.

Na figura 14, observamos uma cena em que duas mulheres vestidas, brincam com ossinhos.⁶ Uma delas está de pé e tem um **sakkós** na cabeça, a outra – que tem os cabelos curtos - está de joelhos⁷ diante de uma cama, enquanto Éros voa em sua direção. Podemos imaginar que a presença do **sakkós** em cena denote que a mulher que está de pé deva ser mais velha e também casada - com seus cabelos presos e escondidos em oposição àqueles longos e soltos das jovens meninas – e, por isso, acreditamos que ela seja uma mãe ensinando sua jovem filha - que já ofertou seus cabelos a Ártemis – tudo aquilo que ela deve saber e fazer em sua noite de núpcias, o que é reforçado pela presença da cama e o posicionamento de Éros que parece ser enviado da mais velha em direção à mais jovem. Estaria a mãe – que já cumprira seus deveres como membro da comunidade cívica – passando o bastão para sua filha?

⁶ O jogo de ossinhos ou **astragali** era uma brincadeira comum entre as garotas em Atenas (VERA, 1984).

⁷ O **Corpus Vasorum Antiquorum** do **British Museum** identifica esse posicionamento como o de alguém que está jogando **astragali**. Disponível em: <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/browseCVARRecord.asp?id={24200058-EB31-414A-8F41-95D6D248CE33}>).

Figura 14

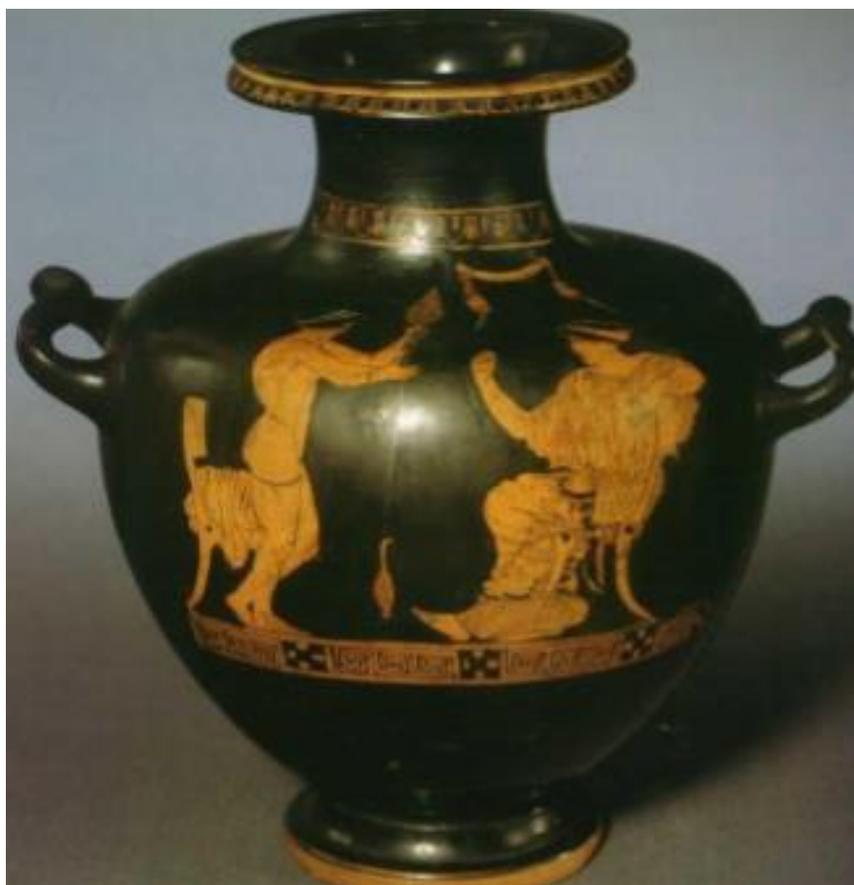


Localização: London, British Museum E205. Temática: Toaleta Feminina. Proveniência: Italy, Nola. Forma: **Hydría**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Washing Painter. Data: 440-430 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1132.175; BAGPP 214985; CVA LONDON, BRITISH MUSEUM 6, III.I.C.5, PL.(363) 88.5.

Já, na figura 15, vemos uma **hydría** de figuras vermelhas bastante famosa, de cerca de 440-430 a.C.. Observamos, da esquerda para a direita, uma mulher nua que permanece de pé com uma roca na mão usando apenas um amuleto amarrado a sua coxa, enquanto suas roupas repousam em uma cadeira as suas costas. De frente para ela, se encontra uma mulher vestida e sentada em uma cadeira, que parece orientar suas ações, o que se torna mais evidente a partir dos jogos de olhares das personagens que se cruzam e interagem unicamente no interior da cena. A presença do nu feminino tem criado bastante polêmica a partir das interpretações dessa cena, pois o pintor parece ao mesmo tempo euforizar tanto a nudez como a fiação, que são signos muitas vezes

identificados como pertencentes a universos diferentes pela historiografia contemporânea.⁸

Figura 15



Localização: Copenhagen, National Museum 153. Temática: Nudez Feminina/ Fiação. Proveniência: Italy, Nola. Forma: **Hydría**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Washing Painter**. Data: 440-430 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1131,161; BAGPP 214971; BEARD, 2000, p.31, fig.9; BRULÉ, 2006, p.150; CP 209; CVA COPENHAGEN, NATIONAL MUSEUM 4, 119120, PLS. (156,157) 154.2,155.1; GUIMARÃES NETO, p.39, fig.2; LEWIS, 2002, p.105, fig.3.10; WILLIAMS, 1984, p.96, fig.7.4.

Quando nos voltamos para a figura 15, a determinação do **status** social das personagens poderia se tornar mais problemática, uma vez que não temos signos que possam ser considerados determinantes de maneira isolada. A solução que encontramos

⁸ Tais elementos fazem com que a cena representada neste vaso seja uma das mais utilizadas (tornando-se uma imagem **canônica**) e discutidas pela historiografia especializada no estudo dos grupos femininos na Grécia Antiga. Contudo, em trabalhos anteriores chegamos à conclusão de que a nudez feminina neste vaso (como parte da produção de **Washing Painter**) remeteria ao universo das núpcias e, portanto, das esposas legítimas atenienses, distanciando-se assim do universo da prostituição (GUIMARÃES NETO, 2010, Capítulo 1).

está em posicionar os elementos que se destacam em cena (a nudez feminina, a fiação e a domesticidade) numa relação de diálogo com as demais **hidríai** do artista. Entendemos que a imagem deve ser analisada dentro de seu contexto arqueológico e artístico, pois a cena representada nesta **hydria** dialoga com os outros exemplares do mesmo tipo de vaso produzido pelo **Washing Painter**, nos quais mulheres aparecem se lavando ou se vestindo, frequentemente na presença de Éros, como parte do ritual do casamento. Por isso, acreditamos que, na figura, ao observarmos a tabela 2, podemos ver que quase metade das cenas com mulheres nuas na presença de Éros evidencia a esfera de preparação nupcial (quatro em um total de nove). Apenas este fato já seria suficiente para nos afastarmos da hipótese das mulheres representadas serem prostitutas, contudo, podemos observar ainda que os demais vasos dessa série estão ambientados em cenas domésticas (com ou sem a presença de Éros). Outro aspecto relevante é que não há homens em nenhuma das cenas com mulheres.

Diante dos dados apresentados, acreditamos que as mulheres da figura 15 são **bem-nascidas**, o que é reforçado pela atividade realizada com a lâ⁹, e a partir de tal conclusão podemos identificar a mulher nua como uma jovem noiva e aquela que está sentada, provavelmente como sua mãe. Assim, podemos concluir que as imagens 14 e 15 fazem parte de um mesmo discurso, onde a mãe ensina a filha **tudo** aquilo que ela precisará saber para ser uma boa esposa em todos os sentidos – tecendo e seduzindo.

Contudo, a preparação da noiva não está meramente limitada a elementos pedagógicos onde ela tem seus últimos ensinamentos sobre o que é ser uma esposa. Quando sair da casa dos seus pais, ela deve estar **pronta** para ser a esposa legítima de um cidadão e, é por isso, que o estágio final da preparação da noiva, o banho pré-

⁹ Robert Sutton Jr. informa que trabalhos de fiação e tecelagem estão em oposição a outros menos prestigiosos como cozinha, limpeza e jardinagem (SUTTON Jr., 1992, p.28).

nupcial e a colocação das vestimentas e adornos recebem tanta importância da iconografia. Para consolidar nosso argumento, lançaremos mão das figuras 16, 17 e 18.

Figura 16



Localização: Paris, Louvre G557. Temática: Toalete Feminina. Proveniência: Não Informada. Forma: **Hydría**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Washing Painter**. Data: 430 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1131.158; BAGPP 214968; GUIMARÃES NETO, p.44, fig.5; LISSARRAGUE, 1990, p.248, fig.41

Na figura 16, podemos ver uma cena similar àquela representada pelo primeiro grupo presente na **pýxis** da figura 6. Aqui temos uma mulher nua se lavando no **loutérion** enquanto Éros voa de encontro a ela carregando suas roupas. Lissarrague reforça a importância da toalete feminina quando afirma que a beleza dos jovens efebos está claramente em seu corpo enquanto que a beleza feminina está ligada aos adornos e

ao vestuário (LISSARRAGUE, 1990, p.248). Por isso, entendemos que, embora a nudez de uma bela jovem, na Atenas Clássica, seja motivo de excitação, ela tem sempre o objetivo de seduzir¹⁰ e, para tanto, todos os subterfúgios conhecidos eram utilizados para maximizá-la como vimos no capítulo anterior. Por isso, a preparação para o casamento pode ser concebida como uma ruptura à influência de Ártemis – sob a qual as forças incontroláveis da adolescência haviam sido domesticadas em um primeiro momento – e, por outro lado, inaugura um novo período de treinamento onde a **nymphé** deverá submeter-se às forças de Éros e Afrodite (BRULÉ, 2006, 147).

Deixando as **hydríai** um pouco de lado, passemos a outra série de vasos do **Washing Painter**. A **peliké** revelaria o ponto de interseção entre a vida e a preparação dos noivos para a grande noite que estaria por vir, pois revelaria as oferendas aos deuses feitas pelo rapaz assim como as preparações finais da moça, que marcariam o abandono do **status** de **parthenos** como bem mostram as **figuras 17, 18, 19 e 20**.

¹⁰ Enquanto para o jovem cidadão-atleta o corpo esbelto é um símbolo de virtude aristocrática – uma propaganda de si, do grupo a que pertence e de sua **pólis** –, para a mulher (esposa legítima ou cortesã), a beleza é algo necessário para que cumpra sua função, seja ela procriar ou entreter.

Figura 17



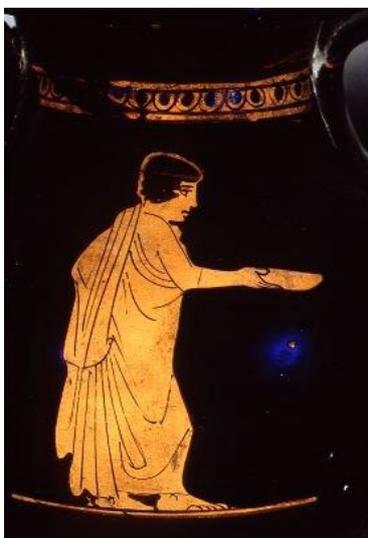
Localização: University Museums, University of Mississippi, Phase I Cultural Center (77.3.196).
Temática: Toalete Feminina/Preparação Nupcial. Proveniência: Não Fornecida. Forma: **Peliké**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Washing Painter. Data: 430-420 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 7719.

Na figura 17, temos uma **peliké** de figuras vermelhas de cerca de 430-420 a.C., onde vemos um jovem alado (identificado como Éros) carregando em suas mãos duas bolas vermelhas – que podem ser frutas ou novelos de lã – voando em direção a uma jovem mulher que está nua e segurando uma caixa em suas mãos. Não podemos desprezar a relação que se estabelece entre a nudez feminina, a presença de Éros e a caixa – provavelmente de joias -, pois estes elementos juntos reforçam uns aos outros evidenciando a fertilidade e os componentes sedutores que o corpo feminino preparado e protegido pela divindade leva consigo para a noite de núpcias.¹¹ Podemos notar

¹¹ Éros aparece em cenas de preparação nupcial como um representante de Afrodite, fazendo uma ligação entre o desejo sexual dos noivos e a fertilidade, uma vez que a finalidade principal do casamento era a reprodução (constituindo-se também num dever cívico para a continuidade da **pólis**). Levando em conta o

também entre as duas personagens a presença do **kálathos** remetendo à prática virtuosa da tecelagem e a outros deveres conjugais que ele deveria ter a capacidade de executar.

Figura 18



Idem à figura 17

Na outra face do mesmo vaso (figura 18), temos um jovem rapaz – o que se evidencia pela ausência de barba – que está vestido e de pé, segurando uma **phiale**. Podemos interpretar que a cena que se desenrola na figura 18 remete a um contexto ritualístico, pois a **phiale** era uma taça para vinho, mas não para ser consumido e sim para ser ofertado através de libações feitas em honra aos deuses. Assim, podemos observar que se estabelece uma conexão entre as duas faces do vaso e seu contexto social de uso, constituindo-se assim um texto coerente. Ora, a **peliké** era um vaso utilizado para o transporte de vinho, um vaso pequeno que poderia ser carregado por qualquer pessoa, como um noivo que fosse fazer uma libação em honra a Afrodite para que seu casamento fosse bem sucedido; assim, a deusa que ouve a súplica do jovem

contexto histórico em que esses vasos foram produzidos (Guerra do Peloponeso), podemos compreender melhor a valorização das futuras mães dos cidadãos atenienses (as noivas) e de seus dotes eróticos (através da nudez ou da presença de Éros e Afrodite) (SUTTON Jr., 1992, p.27).

envia seu filho Éros para conceder à futura esposa daquele fiel seguidor os dotes necessários ao sucesso de tal união.

Contudo, é possível estabelecer um questionamento em relação à necessidade de um altar – ausente na figura 18 - para que a oferenda à deusa tivesse sucesso. Para resolvermos essa questão devemos lançar mão do mesmo método utilizado anteriormente e analisarmos o vaso não de forma isolada, mas como parte de uma série de **pelikai** produzidas por **Washing Painter**. Assim, podemos considerar que embora os vasos sejam textos imagéticos coerentes, sua compreensão mais aprofundada só é possível quando analisados como parte de um discurso mais amplo do artista. Esse discurso se evidencia quando comparamos as repetições que aparecem através da análise comparativa entre os vasos de uma mesma série, evidenciando que determinadas ausências – como a do altar na figura 18 - podem se constituir tão somente em uma escolha artística não prejudicando o significado geral da imagem, pois as temáticas se repetem e aquilo que está ausente em um vaso pode estar presente em outro, criando um sentido de continuidade e complementaridade entre as produções do pintor, como fica evidente a partir da análise das figuras 19 e 20.

Na figura 19, vemos em cena uma mulher nua que está de pé, com seu pé direito apoiado em um suporte – que não tem uma identificação precisa – calçando uma sandália, enquanto Éros voa em sua direção carregando roupas. Notemos também que há uma faixa longa pendurada na parede, o que denota que a cena se passa no interior, e, além disso, pode ter outras implicações, pois esta faixa poderia ter uma ligação com o **kolpos** do vestido nupcial. A outra face do vaso (figura 20) nos apresenta uma cena em que um rapaz imberbe está vestido e de pé segurando uma **phiale** em sua mão esquerda com o braço estendido diante de um altar. O jovem em cena está claramente realizando

a libação em honra a algum deus, que acreditamos ser Afrodite – dada a relação que se estabelece com a cena da figura 19.

Figura 19



Localização: Paris, Musée du Louvre G549. Temática: Toaleta Feminina/ Preparação Nupcial. Proveniência: Italy, Nola. Forma: **Peliké**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Washing Painter. Data: 430-420 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 214915; CP, fig.208a; CVA, Louvre 8, III.Id, pl. 46.4, 5, 7.

O diálogo estabelecido entre as cenas do vaso representado nas figuras 19 e 20 é bastante similar àquele que ocorre no vaso das figuras 17 e 18. Em ambos exemplares temos uma cena de toaleta feminina remetendo ao contexto da preparação da noiva para as núpcias e outra em que o noivo se desloca a um local sagrado em busca das graças de uma divindade. Por conta disso, podemos defender que há, de fato, um diálogo entre os vasos, pois as cenas de preparação nupcial e prática religiosa são coerentes e complementares entre si – os elementos que estão ausentes em uma se fazem presentes

na outra e vice-versa. Se, na figura 17, existe a referência às joias e à tecelagem, na 19, fica claro que a cena se passa no interior e há uma valorização da vestimenta que ela começa a colocar – evidenciada pela faixa suspensa na parede -, e, além disso, nas duas cenas a única companhia que essas jovens têm é a de Éros, uma divindade. Assim, também podemos considerar que se na figura 18 temos um jovem com uma **phiale** sem qualquer outro signo que nos remeta ao lugar em que se encontra, ao observarmos a figura 20 e o rapaz efetuando a libação diante do altar, podemos imaginar para onde o primeiro esteja indo carregando um vaso utilizado em práticas religiosas.

Figura 20



Idem à Figura 19.

A análise das **hydríai** e das **pelikai** de **Washing Painter** nos evidenciou que existe uma coerência entre os vasos que compõem cada série. Contudo acreditamos que, mais ainda, existe uma conexão e uma complementaridade entre as diferentes séries, pois, devemos notar que as **hydríai** mostram diversos estágios da preparação da noiva – até o banho nupcial -, mas as fases finais – posteriores ao banho – aparecem nas **pelikai**, em contextos dialógicos com cenas em que rapazes praticam libações (com ou sem altares).

O banho pré-nupcial era um ritual importante, pois transmitia à futura esposa o valor fecundante e purificador da água, que seria trazida de um local consagrado – a fonte Calíroe na Atenas Clássica – dentro de um vaso especial – o **lotróphoros** – e depois era colocada no **lebes gâmikos** para ser espargida sobre a noiva acentuando o forte caráter religioso dessa prática (ZAIDMAN, 1990, p.444). Assim, pressupomos que seja salutar inserir estas duas séries em nossa discussão, pois se as **hydríai** são vasos que remetem, em geral, à vida cotidiana das jovens e as **pelikai** às práticas rituais pré-nupciais, os **lebetes gâmikoi** e os **loutróphoroi** apresentam os momentos finais na casa de seus pais e a procissão matrimonial em si.

O **gamos**, o dia das bodas em si, tinha seu início no interior do gineceu com as lavagens matinais e os procedimentos para vestir a noiva – como explicitado na figura 6. A família da noiva contratava uma profissional especializada para supervisionar a organização do casamento chamada de **nympheutria**, que era encarregada de arrumar a noiva, pois o adorno da mesma era foco de bastante atenção (OAKLEY; SINOS, 1993, p.16).¹² Essa personagem relevante para o bom andamento da cerimônia que viria

¹² Cabe observar que, embora não recebesse tanta atenção como a noiva, o homem que iria se casar também usava vestimentas que distinguiam a função que ele desempenhava naquele ritual. O noivo vestia uma capa (**himátion**) tecida tão finamente que brilhava, e levava em sua cabeça uma coroa de plantas entrelaçadas que se acreditava terem poderes que ajudariam na obtenção de um casamento bem sucedido, como o sésamo – para a fertilidade – e a menta – supostamente afrodisíaca (OAKLEY; SINOS, 1993, p.16).

a acontecer e para que tudo ocorresse bem com a noiva, parece ser um elemento recorrente na iconografia dos **lebetes gamikoi** de **Washing Painter** como podemos observar nas figuras 21 e 22.

Na imagem a seguir (figura 21) temos parte de uma cena, onde vemos – da esquerda para a direita – Éros, uma mulher ricamente vestida diante de uma cadeira segurando uma caixa em sua mão direita e uma longa faixa em sua mão esquerda; a sua frente, está mais um Éros que estende suas mãos sobre a cabeça de uma mulher sentada em uma cadeira amarrando uma faixa em torno de sua cabeça (posicionada de frente para as três primeiras personagens). Devemos ressaltar que todas as personagens em cena apresentam o olhar de perfil, valorizando a interação entre as personagens.

Figura 21



Localização: Athens, National Museum: 14790. Temática: Toalete Feminina/Preparação Nupcial. Proveniência: Ática. Forma: **Lebes Gâmikos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Washing Painter**. Data: 430-420 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1126.4; BAGPP 214884; OAKLEY; SINOS, 1993, p.64, fig.23.

Ao interpretarmos o que se desenrola, temos a impressão de que todos os alhares em cena se voltam para a mulher sentada (a noiva) que se arruma, mas também fica claro que a mulher que está de pé não é uma qualquer, pois está ricamente adornada, podendo ser considerada uma esposa legítima, por estar com seus cabelos amarrados e contidos dentro de um **sakkós**. A exata ligação que a mulher mais velha tem com a noiva não fica clara, todavia o gestual das personagens explicita que ela está ajudando a mais jovem a se arrumar, pois traz consigo objetos de adorno – uma caixa de joias abençoada por Éros e uma faixa -, desta forma, sendo paga ou não para isso, exercendo a função de **nymphetria**. A presença dos dois pequenos Eroles também não passa despercebida uma vez que ambos estão lançando seus poderes sobre os adornos que serão utilizados pela noiva, para maximizar as potencialidades de seus dotes físicos e deixando clara a relação de Afrodite – mãe dos pequenos seres alados – com o matrimônio, a sedução e a fertilidade. Não podemos deixar de apontar a presença do **kálathos**, que remete à tecelagem, e às outras virtudes esperadas de uma esposa, assim como vemos mais uma caixa – maior que a primeira – sendo trazida – e talvez contendo o vestido nupcial, que, de acordo com John Oakley e Rebecca Sinos deveria normalmente ter uma cor entre o violeta e o roxo, o que sugeriria um tecido caro com uma coloração remetendo a Afrodite e celebrando a passagem daquela que deixaria de ser virgem aos domínios da deusa do amor e da sedução (OAKLEY; SINOS, 1993, p.16).

Para dialogar com o discurso presente na figura 21, traremos à voga a próxima imagem (figura 22) em que podemos observar uma cena que se desenrola em volta de uma mulher que está sentada em uma cadeira e tem uma harpa sobre seu colo. A sua esquerda, temos uma mulher que está de pé colocando uma fita em sua cabeça, enquanto que uma terceira mulher está de pé diante de uma cadeira e segura uma tocha

acesa na mão esquerda e uma apagada na mão direita. Na extrema direita da imagem, vemos uma mulher menor que as demais – provavelmente uma serviçal – carregando uma caixa grande sobre a cabeça e apoiando-a com sua mão direita enquanto segura uma caixa menor com sua mão esquerda. Diante da harpista, encontra-se uma mulher ricamente vestida, que está de pé carregando uma pequena caixa na mão esquerda e um jovem Éros na direita, que traz frutos em suas mãos e tem sua presença notada pela jovem no centro da cena, o que fica claro pelo posicionamento de sua cabeça e os olhos totalmente abertos – um detalhe artístico, que o pintor teve o brilhantismo de ressaltar dando destaque aos cílios da moça – que apontam em direção ao pequeno ser alado.

Ao realizarmos a análise do vaso, temos a impressão de que os elementos presentes em cena convergem para a jovem harpista, todas as personagens têm um gestual que indicam se movimentarem em sua direção e, além disso, as duas personagens mais próximas estão claramente assistindo-a com sua arrumação, o que é evidenciado através da fita que é colocada em seu cabelo pela personagem que está de pé as suas costas e por meio da caixa de joias que a mulher a sua frente traz na mão. Assim, temos uma boa margem de segurança para afirmar que a harpista é a noiva que está sendo adornada para a cerimônia do **gamos**, fato que é reforçado pela presença do pequeno Éros e a interação que há entre os dois, especialmente marcada pelos jogos de olhares. Outro elemento em destaque é a harpa, que estaria aludindo aos sons que compunham parte importante do casamento (OAKLEY; SINOS, 1993, p.20). Lissarrague observa que o instrumento encontra-se numa posição que teria um equilíbrio improvável, mas que o importante não seria a técnica musical em si, mas dar à mulher uma aura musical que a fizesse comparável a uma musa, ressaltando suas características sedutoras (LISSARRAGUE, 2003, p.175). As tochas são elementos bastante comuns em procissões de casamentos e funerais, pois esses eventos tomavam

lugar em espaços públicos da **pólis** e aconteciam durante a noite, fazendo-se necessária a utilização de instrumentos que iluminassem os caminhos dos participantes, além, é claro das conotações rituais que isto implicava.¹³ Não podemos deixar de comentar a presença da mobília – indicando ser uma cena que se passa no interior de uma residência – e as caixas que são trazidas pela personagem que está à extrema direita da imagem – que podem conter mais apetrechos para o adorno da noiva ou simplesmente presentes enviados pelos convidados.

Figura 22



Localização: New York (NY), Metropolitan Museum: 16.73. Temática: Toalete Feminina/Preparação Nupcial. Proveniência: Não Fornecida. Forma: **Lebes Gâmikos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Washing Painter. Data: ce. 430 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1126.6; BAGPP 214886; CP 207; LISSARRAGUE, 2003, p.178, fig.23; OAKLEY; SINOS, 1993, p.69, fig.37.

Ainda em relação à cena que se desenrola na figura 22, François Lissarrague destaca dois elementos: primeiro, a evidente presença de Éros no interior do gineceu,

¹³ As representações de mulheres portadoras de tochas costumam ter uma relação com os espaços públicos da **pólis**, pois estão relacionadas com a participação socioreligiosa e cívica de vários grupos de atenienses, desde **parthenoi** até esposas legítimas de cidadãos (PARISINOU, 2000, p.28).

que estaria preenchendo o espaço com todos os seus atributos; segundo, ele afirma que a mulher que traz o pequeno ser alado em suas mãos e tão ricamente vestida pode muito bem ser Afrodite, uma vez que sua presença em cenas de casamento não seria incomum (LISSARRAGUE, 2003, p.174). Entendemos que a indumentária da mulher em questão nos permite concluir que ela teria um papel importante na cena e no desenvolvimento da cerimônia que aconteceria mais tarde, entretanto não há elementos suficientes reunidos para afirmar que ela seja Afrodite, o que fica evidente são suas atitudes em auxílio à ornamentação da noiva, o que nos faz acreditar que, sendo deusa ou mortal, ela está exercendo o papel de **nymphetria**.

O último passo dessa etapa de adorno seria a colocação de um véu que envolveria o corpo da noiva completamente e lhe cobriria a cabeça (como apresentado no último estágio da figura 6), simbolizando seu **status** de virgem, e permanecendo com ele o dia inteiro, até que seu marido o retirasse (ZAIDMAN, 1990, p.444). As casas da noiva e do noivo eram decoradas com fitas e ramos para marcar os espaços festivos, e assim que a decoração e os preparativos estivessem todos concluídos, o **gamos** poderia começar (OAKLEY, SINOS, 1993, p.21).

Assim, na presença da mãe e de todas as outras mulheres da casa, a **nymphetria** conduzia a noiva à sala onde seria realizado o banquete pré-nupcial, uma refeição que seria compartilhada por homens e mulheres (ZAIDMAN, 1990, p.445). Cabe ressaltar que os banquetes matrimoniais eram ocasiões em que homens e mulheres se reuniam para comer e beber em termos relativamente igualitários, pois a ingestão em comum de uma mesma substância e a comensalidade resgatam um sentimento de comunidade e consanguinidade (BURTON, 1998, p.158; SCHMITT-PANTEL, 1985, p.150-1). Contudo, embora essa reunião fosse em muitos aspectos similar a um

sympósion, homens e mulheres sentavam-se em lados diferentes da sala (OAKLEY; SINOS, 1993, p.22).

Observando a importância da ocasião e admitindo a presença de homens e mulheres na festividade, uma pergunta se apresenta: “Quantos convidados estariam presentes em uma festa de casamentos na Atenas Clássica?”. Um diálogo nas **Conversas à Mesa** nos dá alguns indícios que poderiam ser muitos, quando Plutarco impõe o questionamento “Por que as pessoas convidam um número tão grande de convidados para os banquetes de casamento?”, que é prontamente respondido alegando que a maioria das listas de convidados se torna grande pois “muitas ou talvez a maioria das atividades relacionadas ao casamento estão nas mãos das mulheres, e onde quer que elas estejam presentes também é necessário que seus maridos sejam incluídos” (PLUTARCO. **Conversas à Mesa**. 666d e 667b). Por outro lado, somos informados que a prática de festas excessivamente suntuosas acabou sendo dificultada em Atenas a partir da criação de uma lei – no século IV a.C. - que limitava o número de convidados às festas de casamento a 30 pessoas (OAKLEY; SINOS, 1993, p.22).

Independentemente do número de convidados, sabemos que estariam presentes na festividade os pais dos dois noivos e os parentes homens e mulheres mais próximos assistindo à realização de um sacrifício, que precederia o banquete, em honra às divindades do casamento (ZAIDMAN, 1990, p.445). Uma marca do politeísmo ateniense que fica evidente é que esses sacrifícios têm relação com uma série de deuses, como Ártemis – que irá acompanhar a noiva até que ela tenha seu primeiro filho -, Peitho e Afrodite – que têm relação com a persuasão e a sedução que a jovem em núpcias precisará exercer para que ocorram de maneira satisfatória os encontros carnais com seu marido, para que o sexo seja prazeroso e produtivo -, pois cabe à esposa cativar o seu marido. Os sacrifícios eram necessários, mas a cerimônia não deveria ser

demasiadamente morosa, assim as ofertas finais eram feitas em honra a Zeus Teleios e Hera Teleia, o casal divino que serviria de epítome a todos os gregos, homem e mulher realizados, em resumo casados (BRULÉ, 2006, p.146).

A partir daquele momento, em meio à reunião dos convivas e na presença do noivo, a jovem **nympe** abandonava a tranquilizadora companhia das demais mulheres, restando apenas o véu como sua única proteção dos demais olhares e ainda assinalando seu **status** de **parthenos**. Desta forma, começava a se aproximar a ocasião em que ela deveria encarar a vida adulta que o casamento inauguraria, de entrar no mundo do **cultivado** simbolizado pelos pães oferecidos ao redor da sala pelo **amphithalês** (filho de dois pais vivos), que pronunciava a fórmula “Fugi do mal e encontrei o melhor”, que tinha o objetivo de garantir prosperidade e bons augúrios, e ilustrava a relação íntima que existia entre a vida cultivada (relacionada à domesticação do selvagem) e o casamento (ZAIDMAN, 1990, p.445).

Uma série de objetos simbólicos remeteriam ao papel que seria exercido pela nova esposa na perpetuação dessa vida cultivada que o casamento significaria: a sertã (uma grande frigideira utilizada para torrar a cevada) que ela teria que levar consigo; o crivo, sendo seguro por uma criança que estaria a seu lado; o pilão do almofariz, que seria pendurado em frente ao **thálamos** (ZAIDMAN, 1990, p.445). Os cereais e os utensílios culinários para a sua preparação representam uma ligação com Deméter e os laços que ela estabelece entre agricultura, fecundidade e vida social. Assim, o papel de agente ritual da **Párthenos** que honrava Ártemis vai sofrendo uma mudança para o daquele empenhado pela **gyné** que toma parte nas celebrações públicas em honra a Deméter e Dyonisus (BRULÉ, 2006, 146), como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Mais um elemento característico do banquete matrimonial era a presença de músicas que eram tocadas e cantadas em volta da sala especificamente em tais ocasiões, procurando anunciar aos noivos o quão afortunados eles eram e desejar-lhes prosperidade (OAKLEY; SINOS, 1993, p.23).

O momento mais esperado pelos convivas e o mais importante da celebração era a retirada do véu, pois o momento em que o marido realiza essa ação é a primeira vez durante a cerimônia em que ele e todos os convidados veem o rosto da noiva que está sendo desposada, além disso, tal gesto significava que a cerimônia de casamento estava completa (SOULI, 1997, p.38). Após o desvelamento da noiva, o marido oferece a ela uma série de presentes como forma de reciprocidade ao fato de recebê-la como sua esposa (BRULÉ, 2006, p.149).

Terminadas as libações, o banquete, as músicas, o desvelamento e a troca de presentes, nada mais restava ao anfitrião da festa (o pai da noiva ou o próprio noivo) a não ser convocar os convivas a levantarem-se, abrirem caminho e carregarem as tochas, pois as celebrações passariam do interior do **oikos** para o espaço público da **pólis**, começava assim a procissão matrimonial, tão largamente pintada na cerâmica ática, como veremos a seguir (OAKLEY; SINOS, 1993, p.26).

A saída da casa paterna vai marcar uma transição para o novo **oikos** – do marido – para a nova vida – de esposa legítima de um cidadão – e tornará pública a união que está acontecendo, para que toda a comunidade presencie e reconheça a união de duas casas, o acordo entre duas famílias e, acima de tudo, a veracidade e legitimidade daquele casamento – que irá garantir a continuidade das famílias envolvidas e, conseqüentemente, da **pólis**.

A mulher recém-casada saía da casa paterna acompanhada por seu novo marido, dirigindo-se a seu novo lar, a pé ou sobre um carro. Formava-se um cortejo com

tocadores de flautas, jovens com tochas e portadores de presentes. Jovens rapazes e moças entoavam cantos de **himeneu**, conforme o momento da passagem propriamente dita se aproximava. Os cantos das jovens companheiras de seu passado de solteira representavam o último sinal de mudança, recordando a vida que outrora tivera e último elo com tudo aquilo. A letra dos cantos celebrava a jovem esposa e evocava a próxima transformação pela qual passaria, da domesticação de Ártemis para o novo jugo de Éros (CALAME, 1997, p.240; Z Aidman, 1990, p.445).

A iconografia dos vasos gregos que trazem cenas de procissões matrimoniais costuma mostrá-las como uma passagem realizada pelos noivos, desde a casa dos pais da mulher recém-casada até a chegada à residência de seu marido, sem se preocupar em descrever mecanicamente um rito cujas etapas eram do conhecimento de todos os atenienses, mas sim em descrever seus elementos essenciais (LISSARRAGUE, 2003, p.177). Para simplificar então as representações do que se desenrolava em cena, os pintores costumavam utilizar portas para marcarem pontos de partida ou de chegada das procissões matrimoniais como mostra a figura 23.

Figura 23



Localização: Paris, Musée du Louvre: L55. Temática: Casamento. Proveniência: Atenas. Forma: **Pyxis**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Wedding Painter**. Data: ce. 460 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 924.33; BAGPP 211247; CP 89; LISSARRAGUE, 1990, p.210, fig.6; 2003, p.180, fig.26; OAKLEY; SINOS, p.100, fig.90.

Aqui podemos ver parte da cena que se desenrola no corpo de uma **pyxis** de figuras vermelhas produzida por volta de 460 a.C. e atribuída a **Wedding Painter**. Observamos, a partir da esquerda, em frente a uma porta, uma mulher – que pode ser a mãe da noiva ou a **nymphêutria** – ajustando as vestes da moça recém-casada, com uma coroa na cabeça semicoberta por um véu. A jovem segura suas vestes com uma das mãos estendendo a outra para o rapaz a sua frente (seu marido), que a segura pelo pulso. Devemos destacar a imobilidade da moça contrastando com o movimento de seu esposo, pois ele se volta para ela e começa a caminhar ao mesmo tempo, demonstrando que é ele quem a leva e, de fato, conduz o cortejo.

O ato de segurar o pulso – **cheir’epi karpou** – é um marcador ritual da tomada de posse que faz do marido o novo senhor – **kyrios** – da jovem que se casou com ele. Desta forma, a mulher é colocada em uma rede de gestuais que refletem ao mesmo tempo separação e integração, que são elementos componentes indissociáveis do rito de passagem que é o casamento (LISSARRAGUE, 1990, p.211). Esse gesto da tomada de pulso é tão importante que continua sendo recorrente na iconografia de procissões matrimoniais de décadas posteriores, mesmo quando os pintores deixam de lado a utilização das portas como marcadores de saída e chegada¹⁴, como fica evidente na obra de **Washing Painter**, fato que podemos verificar nas figuras 24 e 25.

Na figura 24, vemos um **loutrophoros** de figuras vermelhas produzido entre 440 e 430 a.C.. Na cena representada no corpo do vaso, vemos, à direita, um rapaz (o jovem marido recém-casado) segurando uma mulher (sua nova esposa) pelo pulso. O homem em cena está com seu corpo posicionado em três quartos, da mesma forma que aquele representado na figura 23, portanto ressaltando o gestual relativo ao ritual de **cheir’epi karpou**. Podemos destacar ainda a presença de uma coluna dórica em cena, indicando que o casal se aproxima de sua nova casa.

¹⁴ Essa mudança pode ter relação com novas tendências, opções pessoais de cada pintor, ou mesmo limitações impostas pelo tamanho e a forma do vaso.

Figura 24



Localização: Cambridge (MA), Harvard Univ., Arthur M. Sackler Mus: 60.353. Temática: Casamento. Proveniência: Itália?. Forma: **Loutróphoros**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Washing Painter**. Data: 440-430 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 13418; CVA, BALTIMORE, ROBINSON COLLECTION 2, 36, PL.(292) 49.1A-D.

Na figura 25, vemos uma das faces do corpo de um **loutróphoros** de figuras vermelhas produzido na mesma época que o vaso da figura 24. Temos, em cena, a noiva, à esquerda, com seu corpo totalmente coberto – com exceção do rosto e parte do cabelo – sendo segurada pelo pulso, por seu jovem marido, repetindo o mesmo posicionamento em $\frac{3}{4}$ das cenas anteriores e nos levando a identificar seu gestual como o ato ritual de tomada de posse da mulher – indicando que a partir daquele momento ela estaria sob sua proteção e ele seria seu **kyrius**. É salutar que destacemos a presença de Éros, que não está ali ao acaso, mas, muito pelo contrário, indica o que acontecerá ao final da procissão, quando chegarem ao seu novo lar, ou seja, a consumação carnal e consolidação dos laços matrimoniais. Por último, podemos dizer ainda que o gestual da

tomada pelo pulso simboliza uma espécie de rapto concebido como espetáculo, que tem sua legitimidade garantida pelos deuses e ressaltada sempre que Éros se faz presente (LISSARRAGUE, 1990, p.213).

Figura 25



Localização: Vienna, Kunsthistorisches Museum: 2027. Temática: Casamento. Proveniência: Não informada. Forma: **Loutróphoros**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Washing Painter**. Data: 440-430 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1127.11; BAGPP 214892; CVA, WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM 3, 42, PLS. (148,149) 148.1-3, 149.2-3.

O fim da procissão se inicia com a entrada da recém-casada em seu novo lar, contudo essa tarefa não é uma realização simples, pois a etiqueta ritual pressupõe que ela esteja sujeita a uma série de proibições e, por isso, é necessário que certos procedimentos sejam seguidos. A **nymphé** não deve pisar na soleira da porta, e nem mesmo tocar o chão da casa antes de chegar ao leito conjugal e, por conta disso, será

carregada por seu marido (BRULÉ, 2006, p.149). Ao entrar na casa, ela será recebida pelos seus sogros e conduzida para perto da lareira, que simboliza o enraizamento do **oïkos**, e receberá os **tragêmata** espalhados sobre sua cabeça – mistura de frutos secos composta por nozes, tâmaras e figos (ZAIDMAN, 1990, p.446). Havia a crença de que esses alimentos tinham poderes catárticos e fertilizantes.

A nova esposa deveria ainda tomar a posse simbólica dos objetos que definiriam seu novo papel social – os recipientes para cozinhar, a grelha, a sertã (para a farinha) e as chaves – e marcariam o reconhecimento do poder que passaria a exercer sobre as riquezas do **oïkos** (BRULÉ, 2006, p.149).

As testemunhas humanas e divinas que haviam acompanhado os noivos ao longo de todas as celebrações, deveriam ir se retirando, pois agora se aproximava o momento em que os novos esposos seriam deixados a sós por aqueles que compunham seu cortejo. Desta forma, um coro de meninas entoava mais um **himeneu** ritual com o objetivo de encorajar os noivos, invocando para eles a benção das divindades que os protegeriam (ZAIDMAN, 1990, p.446).

Assim como o **engye** (acordo celebrado entre o pai da noiva e seu futuro genro), a entrada dos esposos no quarto nupcial e tudo o que lá acontecia não é mostrado pela iconografia, pois aquele seria um momento de intimidade – exclusivo do casal (LISSARRAGUE, 1990, p.207 e 211). Aristófanes nos revela que as únicas testemunhas silenciosas dos corpos das esposas legítimas cumprindo seus deveres conjugais eram as lamparinas que ficavam acesas no **thálamos** (ARISTÓFANES, **Assembleia das Mulheres**. vv.8-10).

Após a noite de núpcias, amigos e parentes do casal iam despertá-los logo ao amanhecer, com o objetivo de começar mais um dia de celebrações. O banquete continuava, sendo acompanhado por mais canções nupciais e danças. Mas, acima de

tudo, aquele era um dia para trazer presentes para o novo casal, recebendo o nome de **epaulia** (OAKLEY; SINOS, 1993, p.38). Essa celebração era um momento importante no cerimonial do casamento, pois era ela, que, de fato, marcava a nova posição social de esposa legítima de recém casada, uma vez que ela agora estava recebendo convidados e presentes em **sua casa**. Por isso, esse momento, assim como tantos outros que o antecediam, foi largamente lembrado pelos pintores de vasos e se faz presente na obra de **Washing Painter**, como atesta a figura 26.

Figura 26



Localização: New York (NY), Metropolitan Museum: 07.286.35. Temática: Casamento/ **Epaulia**. Proveniência: Grécia. Forma: **Lebes Gâmikos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Washing Painter**. Data: 430-420 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1126.1; BAGPP 214881, LISSARRAGUE, 2003, p179, fig.24; OAKLEY; SINOS, 1993, p.69, fig.36.

Aqui temos um **lebes gâmicos** de figuras vermelhas produzido entre 430 e 420 a.C.. Ao observarmos a imagem, vemos uma mulher sentada em uma cadeira tocando uma harpa que está em seu colo no centro da cena – de forma semelhante à personagem central da figura 22. Diante dela, vemos uma mulher de pé, ricamente vestida, trazendo uma caixa em sua mão direita; às costas desta última, vem uma provável serviçal – o que é indicado pela estatura inferior em relação às demais – carregando uma pequena caixa em sua mão esquerda e outra maior sobre sua cabeça com a ajuda da mão direita. Às costas da personagem central notamos mais uma mulher de pé carregando consigo um **loutrophoros**. O primeiro elemento que fica claro ao analisarmos a cena é que ela se passa no interior do **oikos**, pois notamos a presença de mobília. Além disso, observamos que é uma cena ligada ao contexto matrimonial por estar presente o **loutrophoros**, um vaso com finalidade específica determinada dentro da ritualística do casamento. Assim, é possível imaginar que a cena que se desenrola exalta a preparação da noiva para a cerimônia do **gamos**, entretanto faltam elementos para chegar a tal conclusão de maneira definitiva, pois não vemos nenhum gesto por parte das personagens que indique o adorno da personagem central e nem a presença de Éros ou Afrodite para evocar aspectos sedutores em cena. Desta forma, as caixas, que não foram colocadas na pintura por acaso, podem ser interpretadas como joias, roupas e maquiagens que adornarão uma noiva, mas como presentes recebidos por uma mulher recém-casada no dia da **epaulia**.

Após o tempo de preparação, as cerimônias e os presentes, cabia à jovem esposa cumprir com seus deveres matrimoniais e aguardar a chegada dos filhos, motivo principal daquela união. Assim, vimos a importância do casamento para a **pólis**, como perpetuador dessa organização coletiva, e a proeminência que as mulheres atenienses adquiriam em torno das celebrações matrimoniais. O destaque dado aos grupos

femininos fica evidente através da iconografia dos vasos áticos, sobretudo a partir da segunda metade do século V a.C. com a provável influência da Lei de Cidadania de Péricles – que valorizava o papel da esposa legítima de origem ateniense, como única capaz de gerar filhos legítimos - e durante a Guerra do Peloponeso – quando o número de cidadãos foi sensivelmente reduzido e a produção de filhos/cidadãos se fez mais necessária do que nunca.

Todo esse contexto parece ter influenciado a obra de pintores como **Washing Painter**, que, como mostramos, acabou sendo permeada por temáticas que colocam as mulheres como as personagens centrais em cena, valorizando aspectos de domesticidade e toalete feminina, sempre parecendo remeter à preparação para cumprir o destino de tornar-se esposa e conseqüentemente mãe de cidadão. A vida das mulheres atenienses passa diante de nossos olhos através de variadas formas de vasos decorados – cada qual com sua função específica -, mas nem todas elas conseguiam viver para realizar todos os objetivos que a sociedade lhes impunha. Assim, era necessário que essas vidas interrompidas de maneira precoce não entrassem no esquecimento e fossem constantemente lembradas e, a iconografia mostra, como veremos a seguir, personagens femininas em destaque nos rituais funerários tanto no papel de oficiantes como no de homenageadas.

2.1. Os Ritos Funerários

Antes de qualquer coisa, devemos observar que, se o casamento era o dia mais importante da vida de uma ateniense, as cerimônias funerárias e todos os rituais que a sucediam eram práticas muito mais frequentes, podendo ser considerados como atividades cotidianas. Podemos fazer uma pequena brincadeira e dizer que o título do filme “Quatro Casamentos e um Funeral” não faria muito sucesso entre os atenienses do

Período Clássico, mas “Quatro Funerais e um Casamento” seria um **blockbuster**. Ora, mesmo admitindo que o divórcio era relativamente comum e uma mulher poderia ficar viúva - e pelos dois motivos se casar mais de uma vez -, a morte e todos os procedimentos rituais que a sucediam eram uma prática muito mais regular e, portanto, se apresentavam como um pretexto constante para a circulação relativamente livre de mulheres respeitáveis pelos espaços públicos da **pólis**.

A lamentação pelos mortos é o único assunto que ocorre em vasos atenienses em uma série ininterrupta desde o Geométrico Tardio em meados do século VIII a.C. até as figuras vermelhas dos últimos anos da Guerra do Peloponeso. Apesar das diversas mudanças nos formatos dos vasos e nas técnicas de pinturas – das ânforas geométricas monumentais da altura de um homem até **lékhytos** de fundo branco medindo poucos centímetros, a evolução dos bonecos de palito para as figuras negras e destas para as figuras vermelhas e suas variações – a preservação da essência da temática funerária é notável. Os monumentos funerários em pedra não oferecem uma sequência tão completa como a dos vasos, pois eles só começam a aparecer na Ática a partir de 600 a.C. e, além disso, estão ausentes em grande parte do século V a.C., contudo quando estão presentes consistem em uma forma complementar essencial aos vasos funerários (SHAPIRO, 1991, p. 629).

As cerimônias funerárias tinham tamanha importância para a **pólis** dos atenienses que chegaram a ser reguladas por uma legislação específica em meio às reformas realizadas por Sólon no século VI a.C.. Essas leis não dizem nada a respeito dos custos do funeral (exceto em relação ao fato de que o sacrifício de bois diante dos túmulos era proibido), pois seu principal objetivo era limitar os exageros na condução da cerimônia: as lamentações feitas nos espaços doméstico e público deveriam ser discretas, dignas e limitadas a parentes próximos do morto (SOURVINOU-INWOOD,

1983, p.47-48.). A maioria das restrições eram voltadas às mulheres, que eram dadas a demonstrações extravagantes de sofrimento (inclusive a laceração da própria carne) e em várias ocasiões se colocavam à disposição como carpideiras profissionais para irem a procissões funerais e túmulos de defuntos fora da própria família (SHAPIRO, 1991, p. 630).

A realização dos lamentos, desafiava os limites que existiam entre a esfera doméstica e a pública, uma vez que levava o defunto dos domínios de Héstia aos de Hermes (VERNANT, 2008, p.127-75). O conteúdo das canções era bastante perturbador para os ouvintes, pois retratavam o morto como uma perda para a sua parente (mulher) mais próxima e não como um membro útil e atuante de uma sociedade (masculina) que acabara de partir. Os sentimentos de infortúnio frequentemente se transformavam em raiva direcionada a outros indivíduos que eram tidos como culpados daquela morte e pedindo por retribuição. Portanto, os lamentos poderiam criar uma atmosfera de vingança e frequentemente evocavam agitação social (BLOK, 2001, p.105). A morte de um marido separava sua esposa daquele que incorporava seu acesso ao respeito social e proteção (HOLST-WARHAFT, 1992, p. 49-52). As mulheres eram consideradas como aquelas que sentiam a maior dor e por isso as que mais lamentavam, pois conheciam toda a verdade sobre destino e sofrimento, como nos mostra a **Antígona** de Sófocles, que desafia as ordens do rei Creonte – que a proibira de realizar os devidos rituais com o corpo de seu irmão Polinice – e condenada se despede sem culpa:

Ó tumba, ó **thálamos**, ó cárcere
escavado, prisão sem fim. A ti me dirijo
em busca dos meus, numerosos,
mortos meus, hóspedes de Perséfone, a deusa da morte,
a derradeira, eu, a mais desdita, em muito,
vou, antes de completar o quinhão da minha vida.
Mas, ao partir, alimento a esperança
de chegar, querida ao pai, muito querida a ti,
mãe, querida a ti, caríssimo irmão.
Íeis morrendo, e eu, com minhas próprias mãos,

vos lavei, vos cobri e vos administrei
libações. Agora, Polinice, por haver tratado
teu corpo, recebo esta paga.
Contudo, eu te honrei devidamente aos olhos dos sensatos.
Se eu fosse mãe e vítima fosse um de meus filhos,
se meu marido se corrompesse morto, eu não teria realizado
este trabalho contra a determinação dos cidadãos.
Obediente a que norma digo isso?
Morrendo meu esposo, poderia ter outro,
filhos, outro homem, perdendo um, poderia dar-me,
mas irmão, visto que pai e mãe foram recolhidos à Morte,
jamais será possível que outro floresça.
Esta é a lei que me orienta.
Creonte, entretanto, julgou-me criminosa,
perigosamente ousada, querido irmão.
Agora estou nas mãos dele, prendeu-me ante de provar
o leito matrimonial, antes do canto nupcial, antes
das carícias do esposo, antes de educar filhos.
Sem amigos, maldita, parto
viva para a morada dos mortos.
Que norma divina transgredi?
Que me vale, infeliz, elevar os olhos aos
deuses? Que aliado me virá? Sendo piedosa,
sou tida como ímpia.
Ora, se isto é agradável aos deuses,
o sofrimento me ensinará que errei.
Mas, se o erro é dele, não poderá
padecer mal maior que este que me impõe.
(SÓFOCLES, **Antígona**, vv.891-928)

Na Grécia Antiga, quando um membro da família morria, os primeiros lamentos ocorriam no interior da residência, em volta do esquife onde o corpo era formalmente disposto – a **próthesis**. Depois, havia mais choro durante a **ekphorá**, a procissão fúnebre até o túmulo, que transportava os sinais visuais e auditivos do luto para o domínio público. Diante da tumba, onde sacrifícios de libações eram oferecidos, mais uma vez as mulheres se lamentavam pelo morto. O morto era lembrado no terceiro, no nono, no trigésimo dia e um ano após a cerimônia do ritual. Uma recordação combinada (pública e privada) do morto acontecia durante a **Genesia**, um festival que teve sua origem a partir de um ritual familiar em honra aos parentes mortos e se transformou em um dia de luto observado por toda a comunidade (PARKER, 1996, p.48-50). Mesmo

que a morte ocorresse em momentos imprevisíveis, aos poucos ela era acomodada a uma estrutura temporal previamente delimitada.

Entre os anos de 490 a.C. e 465 a.C., uma série de eventos interrelacionados causaram uma profunda mudança no panorama das práticas funerárias e atitudes em relação à morte e ao luto em Atenas. Em 490 a.C., 192 soldados atenienses, que deram suas vidas em Maratona para livrar sua **pólis** da ameaça persa, foram enterrados em um túmulo comum, chamado de **soros**, no local onde haviam perecido. Na verdade, aquela não havia sido a primeira ocasião em que atenienses mortos no campo de batalha haviam sido enterrados juntos em um mesmo túmulo, pois em 506, aqueles mortos próximos ao Rio Euripos em Euboea, durante uma vitória sobre os beócios e os chalkidianos, foram enterrados em um **polyandrion** às expensas da **pólis** dos atenienses. Havia inclusive um precedente mítico, de acordo com Plutarco (PLUTARCO. **Vida de Teseus**. 27), que contava que os atenienses que morreram na defesa de sua cidade contra as amazonas foram enterrados juntos diante do Portão Peiraico. Contudo, o que tornou os **marathonomachoi** diferentes é que, além do fato de serem os primeiros a terem um **polyandrion** em solo ático (com exceção do mito), eles foram elevados ao **status** de heróis e sua tumba comum em Maratona passou a servir como um lugar central de veneração, como sempre fora o caso com cultos a heróis (SHAPIRO, 1991, p.644-5).¹⁵

Em 480 e 479 a.C., a mesma prática de enterro comum no campo de batalha foi concedida aos espartanos mortos nas Termópilas e aos atenienses em Salamina e em Plateia. A tradição de heroicização começou com os **marathonomachoi** e possivelmente foi estendido a esta segunda onda de gregos defensores da liberdade

¹⁵ O **status** concedido a esses guerreiros é a contrapartida a um enterro em uma vala comum que parece, à primeira vista violar uma prerrogativa importante de famílias aristocráticas, para erigir um monumento elaborado a um filho morto, que o retrataria como ele era em vida e chamaria atenção para a sua identidade em um epigrama, em contraste para o anonimato dos **soros**.

contra a ameaça persa (CULLEY, 1977, p.291-8). O que nós podemos apreender disso tudo com determinado grau de segurança é que, por volta de 480-479 a.C., os precedentes necessários para a heroicização dos atenienses mortos na guerra tinham sido estabelecidos pelo menos algumas vezes.

Até o início da década de 460 a.C., se não um pouco mais cedo, uma área entre o portão do **Dípylon** e a **Academia** foi demarcada especificamente como um cemitério público, o **Demosion Sema**, e em uma cerimônia anual, descrita pela primeira vez por Tucídides para o ano de 430 (mas certamente muito anterior), os mortos na guerra foram colocados para descansar ali e celebrados em um **epithaphios logos** (TUCÍDIDES, 2.34). Jogos funerários públicos, os **Agones Epitaphioi**, foram instituídos na mesma época ou logo depois (SHAPIRO, 1991, p.646).

O funeral público tirava de cada família a responsabilidade, mas também o privilégio de celebrar individualmente os seus mortos. Os parentes do guerreiro caído eram mantidos à certa distância, psicologicamente falando, do ente querido, pois, na nova ideologia, sua morte pertencia ao Estado que ele tão valentemente tinha servido em vida. O impacto desse distanciamento deve ter recaído mais pesadamente sobre as mulheres, que tradicionalmente tinham desempenhado o papel central de luto pelos mortos (ALEXIOU, 2002, p.21). O papel das mulheres nos funerais públicos acabou se tornando muito mais limitado do que nas cerimônias particulares, pois a **próthesis** (velório) não aconteceria no interior do **oikos**, mas em um local público, talvez até na ágora. Esposas, mães e irmãs, que em outros momentos poderiam se confortar de estarem próximas ao seu familiar morto uma última vez, em tais ocasiões, eram privadas de tal esperança, pois o **Demosion Sema** era um clube exclusivo para homens (SHAPIRO, 1991, p.647).

Contudo, certamente, ao longo do século V a. C., os atenienses de ambos os sexos continuaram a morrer por outros motivos além da guerra e em lugares diferentes do campo de batalha, assim suas famílias continuaram a ter a obrigação e o privilégio de celebrá-los, como sempre o haviam feito. Assim, as mulheres puderam manter seu lugar de destaque em meio ao universo das práticas funerárias, como fica evidente ao analisarmos a tabela 6.

Tabela 6

Total de Loutróphoroi com cenas funerárias	Figuras Negras	Figuras Vermelhas
91	52	39
Total de Loutróphoroi com a Presença de Mulheres	Figuras Negras com a Presença de Mulheres	Figuras Vermelhas com a Presença de Mulheres
59	37	22
Total de Loutróphoroi com a Presença de Homens	Figuras Negras com a Presença de Homens	Figuras Vermelhas com a Presença de Homens
52	32	20

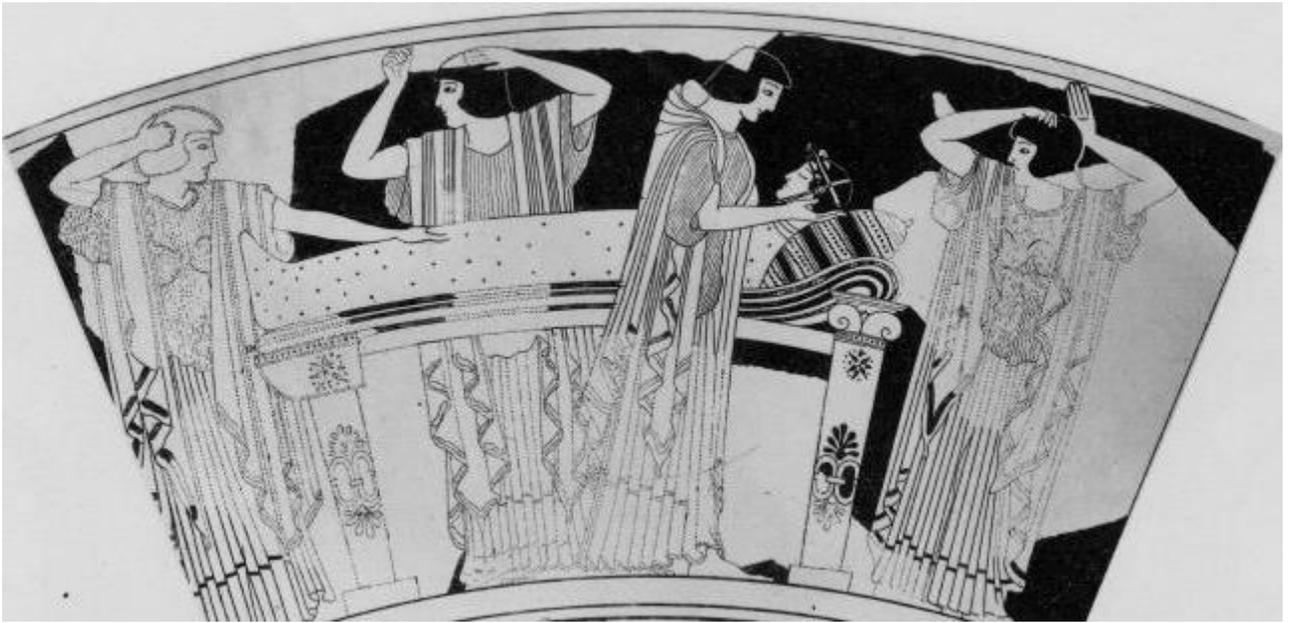
A leitura da tabela permite que possamos reconhecer a presença marcante de homens e mulheres em mais da metade dos **loutróphoroi** com cenas que remetem ao contexto funerário no **Beazley Archive**. Tal presença pode ser considerada ainda mais relevante se levarmos em conta que não contabilizamos – como homem ou mulher - personagens míticas em nossa análise, identificando, portanto, apenas indivíduos em cenas relacionadas às práticas cotidianas da vida dos mortais. Dessa forma, o

predomínio das figuras femininas demonstra o peso que a participação das mulheres tinha nos rituais funerários para as famílias e conseqüentemente para a **pólis** como um todo, pois além de estarem presentes em mais vasos de figuras negras e de figuras vermelhas do que os homens, apareciam sempre em maior número do que eles nas cenas de **próthesis**. Os pintores de vasos, assim, mostram a força das atenienses como membros importantes da **koinonia** e a coesão que tinham como grupo.

Lissarrague afirma que, nas imagens que recuperam a temática dos rituais funerários, uma série de traços comuns aos casamentos podem ser identificados como a estreita relação entre a forma do vaso e sua ornamentação e a atenção dispensada ao posicionamento e distribuição espacial das personagens em cena – ficando claro que a participação das mulheres estava garantida em tais rituais, assim como a demarcação de papéis a serem desempenhados pelos grupos masculinos e femininos. (LISSARRAGUE, 1990, p.220). Além disso, ao analisarmos de maneira geral as temáticas que predominam nas cenas que decoram **lotrophoroi**, podemos notar que a imagética funerária não tem a pretensão de reproduzir todos os momentos do funeral, pois a colocação do corpo na urna funerária ou a inumação do defunto são ocasiões excepcionais, assim como a toaleta do morto nunca está presente. A análise da produção de **loutrophoroi** evidencia que, ao trabalharem temáticas funerárias, os pintores, de maneira geral, selecionavam dois momentos específicos dos ritos de homenagem àquele que se fora: a **próthesis** – a exposição do morto; e a **ekphorá** – o transporte do corpo para seu túmulo.¹⁶

¹⁶ Nos vasos de figuras negras, podem ser identificadas 30 cenas de **próthesis**; 11 cenas de **ekphorá**; 2 cenas em que aparece a tumba do morto; 1 cena que mostra o enterro. Nos vasos de figuras vermelhas, podem ser identificadas 22 de **próthesis**; 14 cenas de **ekphorá**; 4 cenas em que aparece a tumba do morto; nenhuma cena que mostra o enterro.

Figura 27



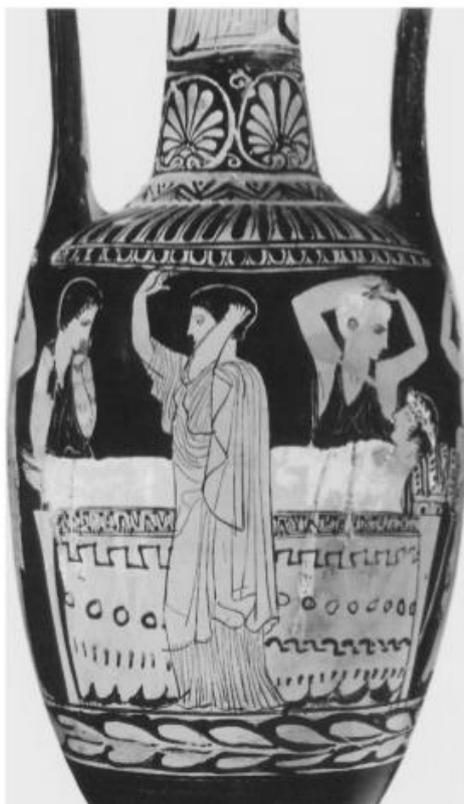
Localização: Paris, Musée du Louvre, CA453. Temática: **Próthesis**. Proveniência: Ática. Forma: **Loutróphoros**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Kleophrades Painter**. Data: ce. 500 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 184.22, 1632; BAGPP, 201675; LISSARRAGUE, 1990, p.221, fig.13.

Podemos utilizar as figuras 27 e 28 para demonstrar os elementos de que falamos e evidenciar alguns outros presentes na iconografia dos **louthóphoroi** funerários. Na figura 27, temos o corpo de um **loutróphoros** de figuras vermelhas produzido por volta de 500 a.C e atribuído **Kleophrades Painter**. Podemos ver uma cena que tem como centro um homem deitado em um leito, com o corpo coberto por uma mortalha deixando apenas a sua cabeça (com uma coroa de folhas) de fora e evidenciando que ele é jovem (imberbe) e está de olhos fechados. À direita da cena, podemos observar uma mulher que está de pé e segura a cabeça do homem deitado e outra que permanece ao lado do leito com a mão direita na cabeça e a esquerda estendida para cima. À esquerda, podemos notar uma mulher que tem metade de seu corpo encoberto pelo leito e está com a mão esquerda sobre a cabeça e a direita estendida para o alto, enquanto outra mulher está aos pés do leito, segurando sua cabeça com a mão direita e repousando a esquerda sobre as pernas do homem que se encontra

deitado. Ao analisarmos o posicionamento e o gestual das personagens em cena só podemos concluir que se trata de uma **próthesis**, e que o rapaz ao centro é o morto, que está sendo velado. Ora, o simples fato de estar de olho fechado – sozinho – não pode ser um fator indicativo, mas o jovem homem está com uma coroa de folhas em sua cabeça – idicando um contexto ritual – e, além disso, mais quatro personagens – todas mulheres – estão em cena, e duas delas mantendo alguma espécie de contato físico – não retribuído – com ele. Além disso, duas das mulheres levantam os braços para o alto – gesto bastante comum de lamentação na iconografia ática – e três delas colocam a mão sobre a cabeça, talvez arrancando os cabelos – atitude que estaria destacando o sofrimento das personagens em cena. Ainda existe a clara demonstração de passividade do homem em relação as mulheres, que fica bastante clara uma vez que enquanto ele está deitado, todas as outras estão de pé e exibem um gestual que remete à movimentação, pois a mais próxima ao defunto se curva e segura sua cabeça e as demais com seus corpos posicionados em três quartos, indicando que não estão paradas.

Podemos notar que, na figura 27, o centro da cena é o rapaz morto, mas a dor de sua perda e falta que fará é transmitida pelas mulheres. Esses e outros elementos pictóricos da iconografia funerária ateniense do Período Clássico estão presentes na figura 28, onde vemos um **loutrophoros** de figuras vermelhas produzido na primeira metade do século V a.C.. Na cena, podemos ver, de maneira similar a da figura anterior, o morto colocado sobre um leito como a figura central. Uma mulher, à esquerda, está a seus pés com a mão esquerda segurando o próprio rosto e a direita repousada sobre o defunto; em seguida vemos outra mulher com a mão esquerda no cabelo e a outra estendida para o alto; por último, vemos um homem velho – evidenciado pelo cabelo branco – com as mãos sobre a cabeça.

Figura 28



Localização: Munich, Staatliche Antikensammlungen, von Schoen Collection 66. Temática: **Próthesis**. Proveniência: Não Fornecida. Forma: **Loutróphoros**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Não Fornecido. Data: 500-450 a.C.. Indicações Bibliográficas: SHAPIRO, 1991, p.648, fig.18.

Desta forma, podemos ver que o posicionamento e gestual das personagens em cenas que representam a **próthesis** seguem um certo padrão, que na verdade é repetido desde os vasos de figuras negras do século VI a.C.. Contudo, observar que a técnica de figuras vermelhas permitia aos pintores maior liberdade artística para destacar o enlutamento das personagens através das roupas pretas, em oposição às brancas que apareciam normalmente - pois de acordo com as limitações impostas pela técnica de figuras negras as personagens apareciam com vestimentas pretas em várias ocasiões diferentes, não apenas como marcador específico de um contexto funerário (SHAPIRO,

1991, p.647-8). Notamos ainda a presença do homem idoso¹⁷ como um indicador de um pai que enterra o seu filho e quebra o ciclo natural das coisas (BOARDMAN, 1988, p.175), pois os filhos é que deveriam cuidar do funeral e da memória de seus pais – questão que aparece como pano de fundo na peça **Alceste** de Eurípides, pois em momentos diferentes da peça o autor, através de suas personagens, questiona o fato de Admeto ter que morrer ainda jovem antes de seus pais, que já são velhos.¹⁸

¹⁷ Em três **loutróphoroi** de figuras negras e quatro de figuras vermelhas. Demonstrando que tal situação não representava o padrão do que se esperava em um funeral, mas também não era incomum.

¹⁸ Na verdade, a personagem que vai morrer é a esposa de Admeto, Alceste, que oferece sua vida no lugar do marido. Contudo, conforme percebemos o desenrolar da peça e os questionamentos sobre a morte, o que se observa é a discussão sobre filhos morrerem antes de seus pais, sem ter realizado tudo o que deveriam durante suas vidas. Primeiro o deus Apolo diz:

Ele andou por todos os lugares, perguntou a todos, os mais próximos e mais queridos,
Seu pai e a velha mulher que deu-lhe a luz, sua mãe,
Mas não encontrou ninguém que salvasse sua esposa que estava disposta
A morrer em seu lugar e desistir da luz do dia (vv.15-18)

Em seguida, é a vez de uma empregada falar:

Não os deixe, como sua mãe,
Morrer antes de seu tempo, mas deixe minhas crianças serem felizes
Na terra de seu pai e completarem toda a sua vida (vv.168-170)

Depois, a Alceste se manifesta:

E até seu pai e sua mãe o abandonaram,
Embora tenham atingido uma idade em que seria próprio a eles morrerem
Com honra, para salvar seu filho e despedirem-se graciosamente (vv.293-295)

O próprio Admeto fala:

Irei lamentar por você não por um ano apenas,
Mas pelo tempo que minha vida durar, minha esposa,
Odiando minha mãe e odiando meu
Pai. Eles foram amigos em palavras, jamais em atos. (vv.338-341)

Você é realmente meu pai natural?
Aquela mulher que afirma ter me dado a luz e é chamada de
Minha mãe realmente me pariu? Ou eu nasci de sangue de escravo
E depositado nos seios de sua esposa em segredo?
[...] Você é sem nenhuma dúvida o homem mais covardemente vivo.
Você que é tão velho e alcançou a linha de chegada da vida...
Voltou atrás e não teve coragem de morrer
Por seu próprio filho [...]
[...] esta teria sido uma nobre realização para você
Morrer pelo seu filho e você tem apenas
Um pouco de tempo restando em sua vida. (vv.637-651)

Aos poucos, o **loutróphoros** foi deixando de ser o vaso funerário por excelência e, conforme isso acontecia, um outro formato foi tomando o seu lugar na iconografia funerária, o **lékythos** de fundo branco, que começou a se tornar popular para tais funções entre as décadas de 470 e 460 a.C.. Os **lékythoi** de fundo branco podem representar uma posterior **privatização** dos enterros particulares como uma espécie de reação em relação aos funerais públicos, pois podemos observar um contraste marcado entre a celebração monumental e pública dos mortos na guerra em relação ao domínio mais particular do luto e dos cuidados com as tumbas familiares, cujo predomínio da presença feminina é demonstrado nesses vasos (SHAPIRO, 1991, p.648-9). Com base na tabela 7, podemos compreender melhor tais argumentos.

Tabela 7

Total de Lékythoi de fundo branco	Presença de mulheres	Presença de túmulos	Cenas de Próthesis
2638	1857	551	29
Próthesis com a presença de mulheres	Cenas com a presença de Caronte	Cenas com a presença de Hermes	Cenas com a presença de Hermes e Caronte
22	74	32	17

Por fim, tudo pode ser resumido:

Quando sua mãe recusou deixar
seu corpo ser enterrado no solo
por seu filho assim como seu velho pai –
pelo filho deles a quem deram a vida –
não tiveram a coragem de salvá-lo,
casal de coração duro e cabeça grisalha. (vv.464-469)

Dentre as muitas centenas de **lékythoi** de fundo branco preservadas da época entre 460 e o final do século V a.C., um pequeno número de exemplares traz a **próthesis** (tabela 7), estabelecendo a única relação mais tênue com a iconografia funerária do século anterior, pois os temas dos **lékythoi** de fundo branco tendem a ser bastante diferentes daqueles que predominam na cerâmica funerária do Período Arcaico (séculos VIII ao VI a.C.). Seja por causa das limitações impostas pela forma cilíndrica e estreita do vaso, ou pela preferência geral de cenas mais íntimas ao longo do Período Clássico, as cenas de **próthesis** têm no máximo três ou quatro personagens no lugar de grupos maiores que ainda aparecem em alguns **loutrophoroi**. Não há espaço para o coro de homens, mas é comum a presença de um homem adulto ou um jovem (que podem representar o pai ou o marido da pessoa morta) mais próximo do esquife do que costumava acontecer na iconografia arcaica. Logo, a estrita separação entre os gêneros é violada, pois a cena é abreviada e limitada apenas aos parentes mais próximos do morto (SHAPIRO, 1991, 649).

Nos primeiros **lékythoi** de fundo branco com cenas de **próthesis**, as mulheres em luto demonstram seu sofrimento de forma bastante dramática, lembrando as demonstrações do Período Arcaico, mas deixando de lado a autoflagelação corporal e as roupas rasgadas. Uma nova prática, que ainda não havia sido identificada na iconografia funerária precedente, é que as mulheres aparecem com os cabelos cortados curtos (em sinal de luto) e o gestual de duas mãos levantadas pode ser substituído por apenas uma, pois os pintores tendem a aproveitar a maior gama de possibilidades artísticas que a técnica de fundo branco permite para valorizar as próprias expressões faciais das personagens em cena, além do gestual corporal.¹⁹ Aos poucos, o sofrimento

¹⁹ Sobre as possibilidades artísticas oferecidas pelas superfícies de fundo branco dos **lékythoi**, Lucilla Burn observa que os pintores de vasos foram influenciados pelas pinturas de painéis e murais e assim buscavam ultrapassar os limites técnicos de sua mídia, assim nos dando um vislumbre das cores de

demonstrado nas cenas de **próthesis** vai sendo substituído por um sentimento de desapego, introspecção e dignidade silenciosa, dando ao espectador a impressão de que o conselho dado por Péricles em sua Oração Fúnebre ao final do primeiro ano da Guerra do Peloponeso havia sido ouvido e que dali em diante as mulheres encarariam seu sofrimento de maneira estoica, guardando para si os bons momentos e deixando de lado os maus, mantendo assim um padrão de comportamento mais recatado (TUCÍDIDES, 2.44-45). Podemos ver essas transformações na figura 29.

Figura 29



Localização: London, British Museum D62. Temática: Cena Funerária. Proveniência: Não Fornecida. Forma: **Lékythos**. Estilo: Figuras Vermelhas – Fundo Branco. Pintor: **Sabouroff Painter**. Data: 460-450 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 851.273; BAGPP 212421; CP, p.134, fig.256; OAKLEY, 2003, p.165, fig.4.

Atenas (BURN, 2007, p.121-5). Cabe ainda observar que, diferentes de outros tipos de vasos, os **lékythoi** de fundo branco eram produzidos exclusivamente para o mercado interno ateniense, dada sua função específica ligada aos ritos funerários.

Aqui temos uma cena que se desenrola no corpo de um **lékythos** de fundo branco atribuído a **Sabouroff Painter** produzido entre 460 e 450 a.C.. A cena está centrada em um jovem rapaz que está deitado sobre um esquife e tem seu corpo coberto por um manto branco, deixando apenas sua cabeça descoberta, revelando que está de olhos fechados. As outras três personagens em cena estão de pé, o que evidencia que seu posicionamento se opõe ao do rapaz deitado, assim como sua condição de vivos X morto, questão que é reforçada pelas indumentárias pretas que vestem em contraste com o manto branco do defunto. Podemos identificar os vivos, a partir da esquerda, como uma mulher de cabelos curtos (cortados em sinal de luto?) com a mão esquerda segurando a cabeça e a direita estendida em direção ao corpo deitado, enquanto outra mulher segura a cabeça do morto (provavelmente seu filho) com a mão direita e move a outra em direção a um rapaz (talvez o irmão do falecido) que se aproxima (OAKLEY, 2003, p.165).

Um segundo conjunto relativamente pequeno de **lékythoi** de fundo branco faz a tentativa de atenuar a dor da perda através da mitificação da morte. Nesta série, mulheres são guiadas por **Hermes Psychopompos** ao mundo inferior do **Hades** ou são transportadas pelo barco de Caronte na travessia do Rio Styx. Tomemos como exemplo a figura 30, onde temos um **lékythos** de fundo branco produzido entre 460 e 450 a.C., atribuído a **Sabouroff Painter**. Podemos ver em cena, da esquerda para a direita, Caronte – facilmente identificado por seu barco e o bastão que segura para fazê-lo se mover pelas águas do Rio Styx - e Hermes – com seu chapéu e seu cetro – conduzindo uma mulher que veste um véu negro sobre sua roupa e deixa apenas seu rosto e parte do cabelo à mostra. Cabe ainda observarmos a presença de pequenos seres alados rodeando as personagens. Eles são identificados como representações de **Psyqué** (a alma) e ao

lado das vestimentas negras usadas por todas as personagens em cena reforçam o contexto funerário que é transmitido pela imagem.²⁰

Figura 30



Localização: Athens, National Museum: 1926. Temática: Cena Funerária. Proveniência: Não Fornecida. Forma: **Lékythos**. Estilo: Figuras Vermelhas – Fundo Branco. Pintor: **Sabouroff Painter**. Data: 460-450 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 846.193; BAGPP 212341; CP, p.134, fig.255; SHAPIRO, 1991, p.649, fig.21.

Quando a procissão fúnebre chegava ao túmulo, o enterro era realizado. Embora não tenhamos informações exatas do que era dito, sabemos que eram realizadas uma série de oferendas como libações, alguns tipos de alimentos (frutas ou ovos) e possivelmente sacrifícios animais, além da deposição de objetos dentro do túmulo, sobre ele ou em um lugar específico para isso ao seu lado. Após o enterro, havia certas datas específicas em que as visitas ao túmulo eram obrigatórias, contudo, elas também

²⁰ Segundo Christina Clark, quando a alma deixava o corpo de uma pessoa, esta passava a ser considerada morta (CLARK, 2009, p.11). Desta forma, podemos concluir que todas as vezes em que **Psyché** está presente em representações iconográficas, significa a evocação de um ambiente ligado à morte, uma vez que a alma só se tornaria visível quando deixasse o corpo.

eram realizadas quando fossem consideradas desejadas ou necessárias (OAKLEY, 2003, p.167).

Os cemitérios de Atenas ficavam do lado de fora dos muros da **pólis**, os túmulos beiravam as estradas que seguiam caminho rumo à zona rural. Portanto, a visita ao local onde está um túmulo pressupunha não só a necessidade de sair do **oîkos**, mas também da própria área edificada da **pólis**, pois, como temos visto, tanto a iconografia como a documentação escrita indicam que as mulheres desempenhavam um papel de destaque nos ritos funerários, inclusive visitando túmulos (HAME, 2008, p. 1-15; NEVETT, 2013, p.95).

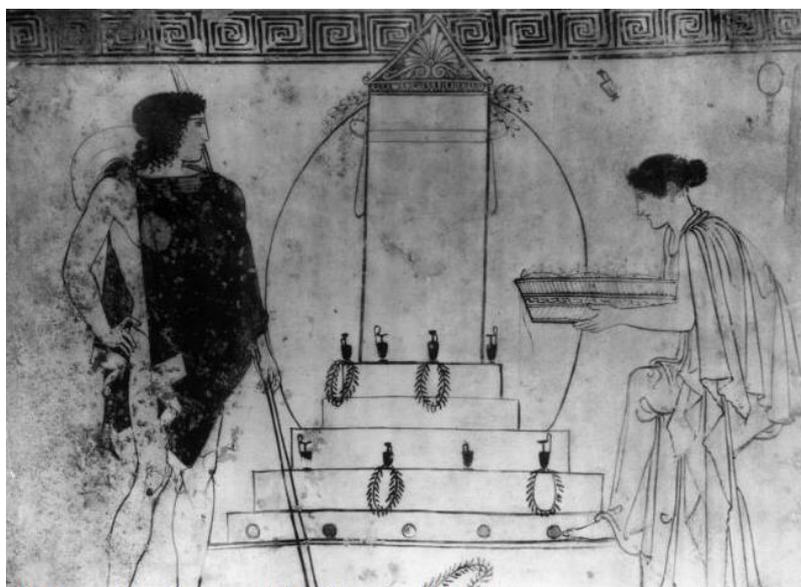
Assim, a imagética dos vasos atenienses concede lugar importante a esse último aspecto dos ritos funerários. A grande maioria dos **lékythoi** de fundo branco tem sua decoração centrada acerca de duas variações de uma mesma temática: a visita dos parentes ao túmulo do ente querido que se fora – como na figura 31 -, ou a preparação de uma mulher para tal visita – como na figura 32. De acordo com John Oakley, as cenas que giram em torno da temática de visita a túmulos correspondem a cerca de 85% de todos os **lékythoi** de fundo branco conhecidos (OAKLEY, 2003, p.167). Para tornar mais fácil a compreensão de tais informações lançaremos mão de dois vasos que exemplificam situações análogas.

Na figura 31, podemos ver o corpo de um **lékythos** de fundo branco, produzido por volta de 450 a.C. e atribuído a **Bosanquet Painter**. Em cena, temos duas personagens: à esquerda, um jovem rapaz (imberbe) que veste uma capa preta e segura uma lança em sua mão esquerda; à direita vemos uma mulher vestida com uma roupa clara e trazendo um cesto, que parece estar cheio de objetos, em suas mãos. No centro da cena, entre as duas personagens, observamos a presença de degraus cheios de

pequenos vasos e coroas vegetais, com uma estela de pedra no seu topo – indicando que ali estão presentes um túmulo e oferendas em honra ao morto.

Se observarmos a cena de maneira superficial, podemos concluir que se trata de uma cena de visita ao túmulo, onde a mulher (mãe, filha ou esposa de um cidadão) leva oferendas para o túmulo de seu ente querido e é acompanhada por um jovem de sua família. Contudo, se levarmos em conta os signos que o pintor nos oferece, podemos compreender que, embora os porquês e objetivos da presença da mulher sejam de fato aqueles que havíamos identificado logo em um primeiro momento, o jovem não é um acompanhante, mas o morto homenageado. A roupa preta informa uma proximidade com o contexto fúnebre e a arma que ele carrega remete à morte no campo de batalha – um jovem que foi, mas não retornou vivo. Segundo Lissarrague, a estela é o elemento que faz com que a imagem do defunto seja visível (LISSARRAGUE, 1990, p.225).

Figura 31



Localização: Athens, National Museum: CC1692. Temática: Cena Funerária/Visita ao Túmulo. Proveniência: Greece, Euboeia, Eretria. Forma: **Lékythos**. Estilo: Figuras Vermelhas – Fundo Branco. Pintor: **Bosanquet Painter**. Data: ce. 450 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1227.1; BAGPP 216329; CP, p.138, fig.269; LISSARRAGUE, 1990, p.224, fig.16.

Nas cenas de visitas a túmulos, presentes em **lékythoi**, a iconografia normalmente mostra uma ou mais mulheres que podem ou não ter companhias masculinas. Esses vasos representam mulheres pertencentes a famílias de cidadãos atenienses, às vezes acompanhadas por seus escravos (SHAPIRO, 1991, p.649-55). Oakley argumenta que essas cenas podem ter sido produto de convenções artísticas, pois constantemente aparecem objetos de utilização doméstica, o que afastaria essas cenas de um contexto mais realista de visitas a cemitérios (OAKLEY, 2004, p.145-6). Por outro lado, Nevett observa que tais objetos tendem a aparecer geralmente em conexão com o universo feminino, e, por isso, simbolizariam uma extensão dos deveres domésticos das mulheres. Nessas ocasiões, as mulheres poderiam também ser consideradas como representantes de suas famílias, continuando e renovando as ligações com os parentes mortos (NEVETT, 2013, p.96-7).

Na figura 32, podemos ver um **lékythos** de fundo branco, produzido por **Timokrates Painter** por volta de 450 a.C.. A cena pintada no corpo do vaso nos mostra, da esquerda para a direita, uma mulher com um manto preto sobre suas vestimentas observando uma longa fita que segura em suas mãos, enquanto outra mulher, com vestes mais claras, segura um **lékythos** em sua mão esquerda. Entre as duas mulheres podemos notar a presença de um baú repleto de objetos. Ao observarmos mais atentamente a cena, podemos notar alguns elementos que chamam atenção como o fato de uma das mulheres estar de preto e a outra não – indicando qual delas está de luto – e o outro, à primeira vista menos significativo, de que há apenas duas mulheres em cena e claramente existe uma diferença de altura entre elas.

Figura 32



Localização: Athens, National Museum 1929. Temática: Cena Funerária/Preparação para visita ao túmulo. Proveniência: Greece, Euboeia, Eretria. Forma: **Lékythos**. Estilo: Figuras Vermelhas – Fundo Branco. Pintor: **Timokrates Painter**. Data: ce. 450 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 743.5; BAGPP 209186; CP, p.133, fig.252.

É possível imaginar que os tamanhos distintos possam indicar diferenciação etária ou de **status** social e, por conta disso, John Beazley convencionou a chamar esse tipo de cena em **lékythos** (duas mulheres em um contexto ligado a ritos funerários) como **Mistress and Maid** (senhora e serva), contudo o próprio autor questiona a universalidade do termo afirmando que a mulher mais jovem que aparece nessa série de vasos pode tanto ser uma serviçal como a irmã da mulher enlutada. Assim, Joan Reilly defende que esse tipo de cena deve ser interpretado de maneira mais abrangente e

atribui o termo **woman and attendant** (mulher e assistente). A própria Reilly, no entanto, questiona o **status** da mulher assistida afirmando que esta não seria a enlutada, mas a própria morta homenageada e que os objetos em cena (oferendas ou presentes) revelariam uma jovem noiva que nunca se casará, enterrada com seus mais belos adereços (REILLY, 1989, p.412-6).

É necessário dizer que, mesmo sob uma série de desacordos acerca do **status** dessas mulheres, existe o consenso de que tais cenas estão ligadas ao contexto funerário. Desta forma, entendemos que a convenção estabelecida pelos pintores – qualquer fosse o significado dela – revelava o alto valor que as mulheres atenienses tinham como membros ativos da comunidade **políade**, uma vez que estariam sendo lembradas ou como guardiãs da memória daqueles que se foram ou como esposas (e mães) responsáveis pela perpetuação da **pólis**.

2.2. Cortesãs Circulando nos Espaços Públicos

Até aqui, vimos as mulheres atenienses circulando nos espaços públicos da **pólis** em situações demandadas pelos seus papéis de esposas e agentes rituais, contudo a matriz feminina só se completa com a formação de um tripé e por isso é necessário que falemos das cortesãs, de como os pintores de vasos áticos apresentam a circulação dessas mulheres em espaços públicos. Para tanto, é necessário que lancemos mão de imagens que indubitavelmente tratam de tal ofício e, como já visto em ocasiões anteriores, essas cenas/vasos são aquelas diretamente ligadas ao universo dos **sympósia** (GUIMARÃES NETO, 2010, cap.1; LEWIS, 2002, p110).

No contexto que se relaciona ao mundo dos prazeres, podemos situar o **sympósion** como o evento máximo, sendo este um dos acontecimentos mais característicos da vida social e sexual em Atenas, uma **festa de beber**, um encontro

único, dedicado a vários tipos de comidas, bebida, jogos, discussões filosóficas e sexo com prostitutas e outros homens, mas nunca com esposas (KEULS, 1993, p.160).

Existem autores que acreditam que o **sympósion** não era uma festa exclusiva para pessoas abastadas, e que em um único festim seria possível encontrar membros de diferentes camadas sociais de Atenas, até mesmo estrangeiros (LIMA, 2000, p.22). Contudo, defendemos que, assim como as **hetairai**, esses festins privados, a partir do surgimento da democracia, funcionaram como marcadores de diferenciação social entre os membros da aristocracia e os cidadãos atenienses menos abastados. Entendemos que, ao mesmo tempo que marcavam e solidificavam os laços entre os iguais, o **sympósion** também se constituía em um espaço demarcador de alteridades, pois excluía de seu ambiente aqueles que não eram membros do grupo ali reunido.

Defendemos que, o imaginário dos banquetes privados deveria ser propagado por toda a **pólis** para que o maior prestígio dos convivas fosse captado e reconhecido pelos demais membros da comunidade política (cidadãos), pois operava como elemento discursivo de uma identidade grupal. Desta forma, tanto as práticas concretas como as representações escritas e imagéticas de tais eventos deveriam dispor de signos específicos que evidenciassem o estilo de vida superior desfrutado pela aristocracia ateniense.

A partir dessa perspectiva de propagação dos ideais aristocráticos, entendemos que a mídia que tinha maior facilidade de circulação pelos espaços públicos da **pólis** eram os vasos decorados. Através da observação desses textos imagéticos e da aplicação do método de leitura isotópica, pudemos identificar dois elementos constantemente euforizados: o vigor físico dos corpos dos **kaloí kagathói**, e o convívio com as **hetairai** – as **rainhas do mundo dos prazeres** – a quem os cidadãos pobres jamais teriam acesso.

O **sympósion** era uma prática bastante marcante da vida ateniense, através da qual muitas facetas daquela cultura seriam incompreensíveis se estes não fossem levados em conta. A função de manter o entretenimento e a alegria estava nas mãos de indivíduos que dependiam dessas festas como sustento pessoal. As **hetaírai**, musicistas e acrobatas eram responsáveis por proporcionar deleite e prazer aos olhos e aos corpos dos homens presentes em tais festins.

Os **sympósia** normalmente aconteciam no cômodo tradicionalmente identificado como o quarto dos homens nas residências privadas - o **andrôn** - que, essencialmente, era uma sala de jantar, contendo pequenos pódios de pedra ou massa, nos quais se colocavam almofadas para recosto (**klínai**), onde os convivas e as **hetaírai** reclinavam-se para comer e para beber, assim como para dormir e para a prática do sexo (KEULS, 1993, p.162). Na entrada do aposento, havia um vestíbulo que dava acesso direto à rua, o que segundo vários autores teria o objetivo de evitar que as mulheres da casa (esposas e filhas) estabelecessem algum tipo de contato com os convivas – que eram homens estranhos ao seu convívio. No entanto, concordamos com Calame em afirmar o que fica claro é que esse acesso direto à rua situa o **andrôn**, de certa maneira, no limite entre o interior e o exterior, concedendo a ele um caráter **semi-público** (CALAME, 2002, p.118).

Um elemento de suma importância dentro da dinâmica do **sympósion** eram as regulamentações acerca da ingestão do vinho, pois a sociedade ateniense valorizava a justa medida, e a **ars bibendi** do **sympósion** deveria estar fixada num ideal de consumo moderado, evitando os extremos de completa abstinência (**nephein**) ou de embriaguez prejudicial (**methyesthai, paroinein, kraipalan**). O bom bebedor deveria transitar num estágio entre o comportamento tedioso do homem sóbrio e a irracionalidade e violência do bêbado (PELLIZER, 1990, p.178).

Para que tudo ocorresse de maneira adequada, os convivas escolhiam um **simposíarchos**, que tinha a função de determinar o número de taças a serem bebidas, de cuidar do ordenamento do entretenimento e de indicar as **penalidades** destinadas a punir os maus bebedores, sendo assim, o principal responsável pelo bom andamento da **bebedeira** (LIMA, 2000, p.33; SALLES, 1982, p.106), pois

É preciso que a mistura do homem e do vinho se faça segundo a natureza de cada um; e o symposíarchos deve conhecer as regras dessa mistura e observá-las a fim de que, tal como um hábil músico com as cordas de sua lira, ele puxe um conviva dando-lhe de beber, solte um outro racionando-lhe o vinho, e conduza assim essas naturezas em desarmonia a um unísono harmonioso. (PLUTARCO. **Conversas à Mesa**, I, 4, 2f)

Os convivas que se excediam na ingestão do vinho queriam sair da ordem. O **andrôn** e a libação davam condições para que eles ingressassem em uma realidade utópica e carnavalesca, onde seria deixado de lado o respeito às normas e às regras sociais. As limitações impostas pelo espaço interno (do **andrôn**) estimulariam o deslocamento para o espaço público (LIMA, 2000, p.36).

Assim teria início o **kômos**, a procissão festiva que marcava a transição para o momento da bebedeira, da **festa de beber**, o transporte dos convivas de uma casa para outra (KEULS, 1993, p.174). Esta era, provavelmente, a ocasião que gerava a violência com a qual os **sympósia** eram constantemente relacionados.²¹

Podemos observar a figura 33, que é uma das faces do exterior de uma **kýlix** de figuras vermelhas de autoria de **Brygos Painter**. Nesta imagem, vemos, no centro, um jovem segurando uma taça na mão esquerda e um cajado na mão direita, tendo à sua direita dois homens adultos – o que se evidencia pela barba – e uma mulher que toca o

²¹ Influenciados pelo vinho, os convivas eram transportados para um mundo diferente daquele regido pelas leis, normas e padrões da **pólis**. Essa carnavalização abria brechas nos valores e costumes euforizados pela sociedade, tornando-se uma questão muito séria e perigosa para o sistema social (LIMA, 2000, p.38).

aulós (a dupla flauta), e à sua esquerda um jovem e um homem adulto que agarra uma mulher que tem uma taça em sua mão esquerda. Somos levados a crer, pela relação entre a bebida, a música e o ritmo sugeridos pela posição das personagens que tal imagem corresponde a uma procissão de **kômos**.

Três elementos devem ser destacados na análise dessa imagem: 1) os dois homens no centro seguram bengalas, o que nos informa que se tratam de cidadãos; 2) três dos homens estão praticamente nus; 3) as duas mulheres estão completamente vestidas. Ao colocarmos tais elementos em conjunção, podemos imaginar que a euforização da nudez masculina é um fato consolidado pelo velamento dos corpos femininos.

Figura 33



Localização: Würzburg, Martin Von Wagner Museum 479. Temática: **Sympósion/ Kômos**. Proveniência: Etrúria, Vulci. Forma: **Kýlix**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Brygos Painter**. Data: ce. 490 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARFV 254; ARV 372,32; BAGPP 203930; GARRISON, 2000, p.148, fig.5.21; GUIMARÃES NETO, p.78, fig.16; p.79, fig.17; HAMEL, 2003, p.8-9, fig.3, p.40, fig.9; KEULS, 1993, p.175, fig.152, p.221, fig.171; LEWIS, 2002, p.97, fig.3.6; LIMA, 2000, capa.

Entendemos que, dentro da imagética simpótica, o destaque dado ao masculino e aos atributos que se revelam junto a ele, remetem muito mais ao ideal de

beleza e de vida aristocrático do que ao erotismo. Os comastas nus representam os atletas e guerreiros da aristocracia ateniense, e demarcam a diferença dos corpos daqueles que dispunham de tempo para a prática de atividades físicas e da realização plena da **scholé** (os **kaloí kagathoí**) e daqueles que deveriam concentrar-se nas atividades laborais necessárias a sua manutenção (os cidadãos pobres).

Se considerarmos que os vasos decorados eram objetos de ampla circulação e que as cenas que os adornam correspondem a um discurso de senso comum reproduzido pelos pintores, o velamento dos corpos femininos aparece como mais um signo que remete à exclusão dos menos abastados. Existe um sentido simultâneo de oposição e complementaridade entre a nudez masculina e o velamento feminino no espaço público. Ora, se as mulheres em cena são cortesãs, é notório que a prática do sexo e a exibição de seus corpos nus fazem parte de seu ofício, contudo não para qualquer um e certamente não em qualquer lugar. A nudez dessas mulheres era guardada apenas para aqueles que tinham meios materiais e prestígio social suficientes para “conquistá-las”. Assim, o discurso de exaltação da vida aristocrática se completa, pois, como grupo, eles têm a capacidade de exercer completamente seus direitos e deveres e por isso são melhores cidadãos, e como indivíduos particulares, têm acesso a belezas e prazeres com os quais os outros poderiam apenas sonhar.

As **hetaírai** tinham como principais funções entreter seus clientes por meio do canto, da dança, da música e do ato sexual (LIMA, 2000, p.23). Contudo, a partir do contato sexual estabelecido entre as **hetaírai** e os cidadãos atenienses, constantemente surgiam diversos tipos de relações, podendo inclusive serem estabelecidos fortes laços de **phília** entre uma cortesã e alguns de seus “amigos” (CALAME, 2002, p.128-9). A documentação textual nos mostra que, se tais situações eram comuns no universo dos **sympósia**, elas eram estimuladas pelas próprias cortesãs, pois estas deveriam conquistar

um homem por seus modos amáveis, ou então ele poderia procurar outra que o satisfizesse de maneira mais plena (ATENEUS. **Os Deipnosofistas**, XIII, 559).

Assim, as **hetaírai** estavam inseridas no universo social da **pólis** apenas durante a juventude e enquanto seus corpos constituíssem objetos de desejo, atraindo cidadãos em busca de prazer. Passada a juventude, a grande maioria dessas mulheres estaria fadada ao esquecimento e, conseqüentemente, à miséria, algo que a seguinte passagem não nega: “Olha agora para elas, para tuas rugas, teus cabelos grisalhos, teu corpo decrepito e tua boca que perdeu toda a graça da juventude. Tu eras muito orgulhosa!” (**Antologia Palatina**, V, v.21). Além disso, o máximo que qualquer cortesã poderia almejar seria atingir o **status** de concubina, levando uma vida semelhante à de uma esposa, mas estando desamparada pelas leis da **pólis** e podendo ser abandonada por seu benfeitor no momento em que este assim desejasse.

Ao se depararem com as possibilidades de futuros tão distintos (o conforto ou a miséria), essas mulheres, embora estivessem inseridas numa dinâmica que pressupunha normalmente que fizessem parte de um conjunto, agiam com o objetivo de defenderem seus interesses pessoais. Cada uma delas procurava, de alguma maneira, ocupar uma posição mais destacada em relação a das demais **colegas** de ofício, para, desta forma, receber maior reconhecimento ante os olhos dos clientes, se tornar mais disputada entre eles, e adquirir maior poder de barganha nas relações de poder com os mesmos. Essa competição em busca de espaço poderia acirrar sensivelmente a rivalidade entre algumas **hetaírai**, que fariam de tudo para se sentirem mais desejadas e disputadas e simultaneamente descreditar a concorrência (LUCIANO. **Diálogo das Cortesãs**, v.3).

Esse tipo de atitude aparece em várias cenas da iconografia dos vasos áticos, como na figura 34, que corresponde ao medalhão interior da mesma **kýlix** representada

na figura 33. Nela podemos ver uma **hetaíra** ajudando um jovem rapaz, que segura um cajado (identificando seu **status** de cidadão), a vomitar.

Figura 34



Idem à figura 33.

Tal imagem remete a um dos tantos excessos de que se tem relato na documentação textual e que causavam diversos conflitos em Atenas, como destaca Aristófanes, que disforiza o comportamento do velho Filocléon, quando este aparece bêbado e descomposto, em companhia de uma flautista nua e de outras pessoas, agride uma padeira e abusa da flautista (ARISTÓFANES. **As Vespas**, vv.1335-1414). O consumo desenfreado do vinho poderia, em certas ocasiões, levar os convivas à embriaguez e, assim, ocorreria o fenômeno do carnaval, onde se verificaria a suspensão da ordem e a liberação das repressões sociais (LIMA, 2000, p.32), pois

Por toda parte, a desordem é um vício; mas, entre os homens, principalmente quando bebem, ela revela então sua perversidade pelo excesso e por outros males indescritíveis, que devem ser previstos e evitados por um homem capaz de ordem e de harmonia. (PLUTARCO. **Conversas à Mesa**, I, 2, 5)

Tudo isso nos mostra que, de maneira distinta daquela que acontece com as atenienses, quando os pintores de vasos revelam a presença das cortesãs em espaços públicos, existe uma tendência a mostrá-las em momentos de suspensão da normalidade. Enquanto as primeiras aparecem em situações que se ligam à manutenção da memória/história daqueles que se foram – através dos ritos funerários – e da constante atuação para preservar a **pólis** viva – por meio do casamento e da geração de filhos legítimos – realizando uma série de atividades que compõem seu quadro de obrigações cotidianas – guardando o **oïkos** e atuando em prol de toda a comunidade -, as últimas vivem para realizar interesses pessoais – os seus e os daqueles que delas se servem.

Os casamentos e as vidas que deles se originam fazem parte da normalidade do dia-a-dia da mesma maneira que as mortes, e as mulheres atenienses estão presentes de maneira ativa em todas essas situações – cuidando daqueles que se foram e trazendo ao mundo aqueles que ocuparão seus lugares – e ajudando a manter a ordem. Por outro lado, as cortesãs aparecem como elementos fora de sintonia com a continuidade da **pólis**, pois estão ligadas a momentos de exceção, quando cidadãos são tomados pela **hybris**, abandonam a boa medida e deixam de lado os interesses da comunidade pensando em si em primeiro lugar.

Por fim, podemos admitir que tanto as atenienses como as **hetaírai** atraem algum tipo de prestígio para aqueles a quem se associam, contudo de ordem bastante distinta, pois se umas trazem legitimidade e reconhecimento ao passado e ao futuro de um **oïkos** – e conseqüentemente de toda a **pólis** – as outras despertam mais inveja do que proeminência e não contribuem para nada além da autopromoção de um pequeno grupo ou indivíduo – diferenciações que se opõem diretamente aos ideais de que todos

os cidadãos são iguais. Resumindo, da mesma forma que as atenienses vivem para que a ordem seja mantida, as cortesãs lucram com a interrupção da mesma.

Ainda assim, é possível dizer que ambos os grupos poderiam utilizar sua proximidade e contatos com os cidadãos membros da elite política e econômica ateniense para influenciarem os cursos de algumas das decisões mais relevantes para toda a comunidade da **pólis**. Contudo, para que tal influência possa ser considerada mais efetiva devemos lançar mão da matriz feminina mais uma vez, ultrapassando o âmbito das relações mais pessoais que as mulheres atenienses e as cortesãs tinham com os cidadãos, e analisarmos mais a fundo como esses grupos femininos se relacionavam e eram percebidos pela comunidade **políade** como um todo a partir de sua atuação como agentes rituais. O capítulo 2 nos possibilitou alguns vislumbres acerca desse ponto de vista, contudo, a abordagem que será adotada no capítulo 3 nos permitirá visualizar, de maneira muito mais clara, tais situações.

CAPÍTULO 3

RITOS RELIGIOSOS E FESTIVAIS: A PARTICIPAÇÃO CÍVICA

No presente capítulo, apresentaremos a dupla ação das mulheres atenienses no cumprimento diário de suas funções: a esposa e mãe, protetora e gestora da unidade familiar; e a sacerdotisa/agente ritual que necessita zelar pela manutenção das liturgias cívico-religiosas, para o bem de sua família e de toda a comunidade.

Cabe ressaltar que nossa análise também perpassará pela relação que as cortesãs mantinham com a religião e como sua intromissão na vida cívico-religiosa era vista e recebida pela **pólis**.

A realização de deveres e rituais cívicos e religiosos podem distorcer os limites estabelecidos nos espaços urbanos de maneira significativa. Procissões e festivais se locomovem através dos espaços ao longo do tempo e podem remodelar e redefinir os significados espaciais, pelo menos temporariamente.

Enquanto um ritual religioso é executado, o tempo cotidiano regular é suspenso e os participantes agem de acordo com as regras e a etiqueta previstas pelo decoro, que não são necessariamente **normais**. Sendo assim, a participação desses indivíduos em um ritual possibilita que eles se unam a uma narrativa separada, que opera de acordo com o seu conjunto particular de convenções. As vestes podem ser trocadas para indicar que esse tipo de transição ocorreu e os espaços podem ser temporariamente unidos por construções efêmeras (ou mesmo invisíveis) que podem, portanto, ser negociadas de maneira distinta. Indivíduos e grupos podem assumir papéis, habitar lugares ou fazer coisas que normalmente não fariam, como seria o caso de mulheres irem sozinhas a

localidades distantes de suas casas para cuidar dos túmulos da família. (FOXHALL; NEHER, 2013, p.10)

A cidadania é por definição exclusiva. Contudo, isso não significa que alguns de seus aspectos específicos não fossem também ambíguos. Embora apenas homens pudessem ser cidadãos politicamente ativos, o **status** de cidadã para as mulheres era crucial para a reprodução física, social e, acima de tudo, política da comunidade **políade**. Além disso, as mulheres tinham seus próprios meios de demonstrar e agir de acordo com o seu pertencimento à comunidade cívica. Embora as mulheres não fossem habilitadas a exercer poder através da participação direta nas atividades políticas da **pólis**, elas estavam entre os principais agentes na, igualmente importante, esfera religiosa, o que é mostrado através dos diversos registros das suas atividades individuais ou em grupo nos santuários, por exemplo (FOXHALL; NEHER, 2013, p.12).

A atuação das mulheres no ritual não era meramente uma questão de devoção pessoal, pois, de fato, a própria coesão da sua comunidade dependia disso. Ao longo do tempo, os rituais reforçavam a solidariedade do grupo, estabelecendo e perpetuando as identidades cívica, cultural e religiosa que tiravam sua força de um passado compartilhado e lembrado (LEFKOWITZ, 2003, p.238). A centralidade das mulheres na realização e perpetuação desses ritos era essencial para o funcionamento da **pólis**. As mulheres que tinham funções sacerdotais ajudavam a ligar a comunidade a algo além de si própria, os deuses, assim como os ancestrais e os costumes através dos quais as divindades eram honradas (CONNELLY, 2007, p.166). Emily Kearns defende que o ritual é a maior **autoridade estratégica**, que gera aceitação da estrutura mais ampla na qual está localizada (KEARNS, 1995, p. 522).

As mulheres desempenhavam um papel particularmente vital e coesivo no processo através do qual os deuses eram honrados, fosse como sacerdotisas, esposas,

mães, instrutoras de prática cultural, ou benfeitoras de santuário. O registro visual preserva um grande **corpus** de imagens que mostram mulheres envolvidas em todos os estágios do ritual, liderando procissões, fazendo orações e libações, adornando animais que seriam sacrificados, presidindo sacrifícios ou, consumindo a carne sacrificial. As mulheres não estão apenas presentes nas cenas de culto, elas tomam conta das mesmas (CONNELLY, 2007, p.166-7).

Diversos fatores como idade, estado marital, pertença à família, identidade étnica ou religiosa, ou mesmo a ocupação podem desempenhar um papel importante na compreensão de como as mulheres, como indivíduos atuantes, escolheram ou foram capazes de pertencer às comunidades urbanas em que viviam (FOXHALL; NEHER, 2013, p.13). Essa noção de pertencimento à comunidade era construída desde os primeiros anos da educação da ateniense, e todas as experiências que vivenciava como filha, esposa e mãe de cidadão iam, aos poucos, promovendo um diálogo entre as atividades realizadas no âmbito doméstico e aquelas pertencentes ao universo dos rituais. As jovens meninas (**kórai**) que eram escolhidas para lavar e tecer o manto de **Athená**; as moças (**parthenoi**) que participavam como **kanephoroi** (portadoras de cestos) nos grandes festivais eram vistas por todos, apresentadas à **pólis** como aptas a se casarem e gerarem filhos; enquanto as mulheres que celebravam as Tesmofórias presidiam o festival na qualidade de esposas legítimas e mães, garantindo a fertilidade dos campos e a fecundidade das uniões legítimas (BLUNDELL, 1998, p.11-1; BRULÉ, 2006, p.178-80; Z Aidman, 1990, p.414-22). O coro de mulheres em **Lisístrata** nos transmite toda essa sucessão de eventos e dá o tom da importância que eles tinham para a **pólis**:

Nós, ó cidadãos, um discurso
útil à cidade estamos iniciando.
E é natural! Ela me educou esplendidamente e me fez requintada:
logo aos sete anos fui arréfora;

além disso, com dez anos, fui moleira para a fundadora;
despindo o manto cor de açafião, fui urso nas Braurônias;
e uma vez fui canéfora, uma linda menina segurando
uma feira de figos secos [...]
Se eu sou mulher, não me queiram mal por isso,
quando proponho medidas melhores que as atuais.
Eu cumpro a minha parte: contribuo com homens
(ARISTÓFANES. **Lisístrata**, vv.638-651).

A **pólis**, por meio de uma série de rituais, socializava suas **parthenoi**, que seriam as futuras esposas e mães de cidadãos. Pierre Brulé diz que essa **religião das jovens de Atenas** constituía um conjunto de práticas coerentes que faziam parte da **religião das mulheres**, e um elemento fundamental para a compreensão da vida religiosa da **pólis** como um todo (BRULÉ, 1987, p.84). Assim, de acordo com Zaidman, as jovens donzelas eram vistas como éguas indomáveis e o casamento seria a última etapa de sua domesticação, que começava aos sete anos de idade e atravessava várias etapas (ZAIDMAN, 1990, p.415).

As **Grandes Panateneias** era o principal festival em honra a deusa protetora de Atenas e começou a ser celebrada a partir de 566 a.C., a cada quatro anos. As celebrações incluíam o caminho sagrado que partia das proximidades do portão sagrado do **Kerameikos** e passava pela ágora até chegar ao santuário de **Athená** na **Akrópolis**. A participação feminina assim como a masculina em tais eventos tem evidências claras, pois o papel que exerciam é celebrado na iconografia do próprio **Parthenon**, em que as mulheres estão possivelmente representadas nessa procissão (ou em uma combinação genérica de várias procissões) onde umas apenas caminham, enquanto outras realizam uma série de tarefas diferentes e carregam cestos e vasos (NEVETT, 2013, p.97). Aristófanes insinua que essas tarefas eram realizadas por mulheres pertencentes à elite ateniense e que era uma grande honra tomar parte de tais atividades (ARISTÓFANES, **Lisístrata**, vv.641-647).

As meninas mais jovens envolvidas em serviços cultuais na acrópole eram as **arréphoroi**, que eram encarregadas de carregar os apetrechos **sagrados** ou **sem nome** (**arreta**) nos ritos de Athená e Pandrosos. Quatro jovens, que tinham entre sete e onze anos, eram apontadas entre membros de famílias de cidadãos na Assembleia em uma escolha preliminar à indicação formal realizada pelo **arconte basileus**. A documentação nos informa que duas **arréphoroi** recebiam a função de participar da fabricação do **péplos** sagrado de Athená, que seria oferecido à deusa todos os anos durante as **Panateneias**. Enquanto isso, as outras duas recebiam objetos sagrados das mãos da sacerdotisa de Athená - que eram desconhecidos mesmo para ela - e carregavam-nos sobre suas cabeças até o santuário de Afrodite, deixando-os lá e trazendo alguma outra coisa de volta – tudo coberto e sem ser visto por outros olhos. Essas meninas deveriam viver nas proximidades do templo de Athená na acrópole por um determinado período, e acreditava-se inclusive que, durante esse tempo, qualquer objeto de ouro que elas usassem se tornaria sagrado (CONNELLY, 2007, p.31-2; Z Aidman, 1990, p.415).

Depois de cumprir seu dever com **arréphora**, uma garota poderia passar a servir como **alétrides**, moendo o grão para os bolos sacrificiais, uma atividade que deveria ser realizada apenas por virgens, pois era necessário que a pessoa envolvida no preparo daquele alimento fosse pura (ROBERTSON, 1983, p.241-88). Essas jovens **korai** (meninas) também poderiam atuar como **plíntides**, que eram escolhidas anualmente para lavar o manto sagrado de Athená, sendo supervisionadas por um sacerdote que servia à deusa (Z Aidman, 1990, p.417).

Pierre Brulé defende que havia uma interrelação as atividades domésticas e os serviços cultuais prestados pelas jovens atenienses, pois elas reproduziriam na esfera sagrada os trabalhos femininos adultos e profanos do gineceu (BRULÉ, 1987, p.116). Contudo, acreditamos que, mais do que uma iniciação idealizada como **plíntides**,

arréphoroi ou **alétrides**, as jovens atenienses exerciam funções sagradas em nome de toda a **pólis**.

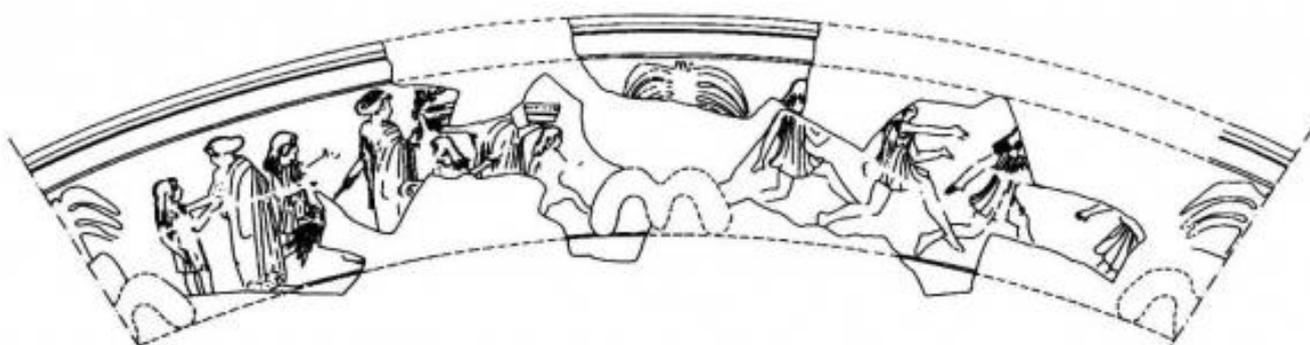
A procissão panatenaica pode ser interpretada como um modelo espacial de toda a comunidade ateniense, e sua realização servia para definir e reforçar a estrutura social da **pólis** demarcando a variedade de seus membros e os papéis e relações empreendidos entre eles. O envolvimento das atenienses deveria ser encarado como um elemento chave para a afirmação de seu papel e importância para a **pólis** como um todo, pois elas eram as produtoras e guardiãs das próximas gerações (KAVOULAKI, 1999, p.297-8; LEFKOWITZ, 1996, p.85).

No santuário da **Ártemis Braurônia**, na costa leste da Ática, grupos de garotas classificadas por idades eram reunidos para a realização de uma experiência cultural mais ampla, restrita apenas às filhas dos cidadãos atenienses. As participantes eram selecionadas em cada uma das tribos atenienses e organizadas em turmas compostas por membros entre cinco e dez anos de idade, seguramente perto de viverem a sua primeira experiência menstrual (BRULÉ, 1987, p.179-283). As meninas eram colocadas sob os cuidados da deusa Ártemis que as guiava através dos perigosos caminhos que levavam da infância à puberdade. Em **Brauron**, as iniciadas passavam a ser chamadas de **ursas** em honra ao local mítico em que uma urso foi morta depois de ter ferido uma jovem garota nas proximidades do santuário de Ártemis. A deusa teria ficado enfurecida pela morte da urso e lançado uma praga que, de acordo com o Oráculo de Delfos, só poderia ser detida se os atenienses enviassem suas filhas para interpretar a urso em rituais locais conhecidos como **Arkteia** (FARAONE, 2003, p.43-68). Escavações naquele sítio revelaram um templo, uma **stoa** com cômodos para refeições, um estábulo e uma ponte. Foram encontrados também outros santuários em honra a Ártemis em diferentes regiões

da Ática, inclusive no **Pireus** em Atenas, sugerindo que algumas garotas passavam pelos mesmos ritos de maturação em locais menores (CONNELLY, 2007, p.32).

Uma série de imagens pintadas em fragmentos de pequenas taças conhecidas como **krateriskoi** encontrados em **Bráuron** e em Atenas no santuário da **Ártemis Braurônia** têm servido como evidência para reconstituir o ritual em que as meninas interpretavam a ursa (CONNELLY, 2007, p.32; Z Aidaman, 1991, p.418). Nas imagens a seguir, temos as cenas pintadas nesses vasos. Na figura 35, podemos ver meninas de diversa idades (o que é notório pela diferença de altura), assim, temos à direita, um grupo de moças maiores utilizando roupas mais ou menos curtas (talvez para facilitar a corrida), enquanto isso, as quatro meninas menores estão sendo assistidas em seus preparativos por três mulheres mais velhas (ricamente vestidas), que estão posicionadas do centro para a esquerda da imagem, sendo que uma delas segura um cesto em cada uma de suas mãos, a outra gesticula com ramos de plantas e a terceira coloca sua mão direita sobre o ombro de uma das garotinhas menores.

Figura 35

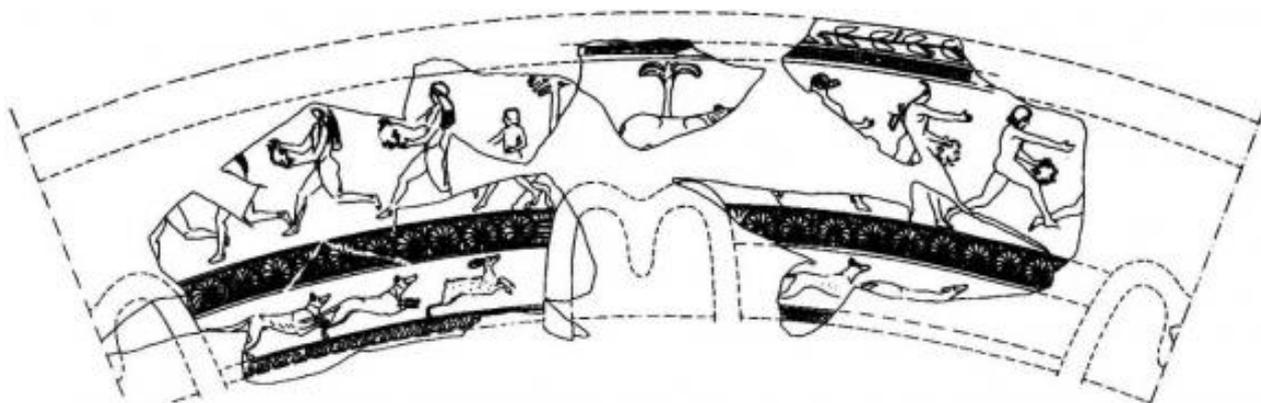


Localização: Basel, H. Cahn, HC501. Temática: Ritual/Braurônias. Proveniência: Ática, Bráuron. Forma: **Kratériskos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Não fornecido. Data: ce. 400 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 16476; KAHILL, 1977, p.86, fig. A; MIONOPOULOS, 2006, fig.13; Z Aidman, 1990, p.419.

Na figura 36, temos no centro da cena, uma ursa; à direita, está um grupo de três moças que correm totalmente nuas (duas delas carregando coroas vegetais em suas

mãos), destacando-se o fato de que aquela que lidera a corrida tem o cabelo curto e que podemos ver a sua frente mais uma perna em movimento de corrida, o que indica que deveria haver mais personagens nas partes do vaso que não conhecemos; à esquerda temos um grupo de três jovens moças seguidas por uma menina menor (todas desnudas) e duas delas seguram coroas vegetais em suas mãos, além disso, da mesma forma, que o grupo que está à direita, podemos ver uma perna à frente da personagem que lidera a fila – indicando que esta poderia ter mais componentes.

Figura 36



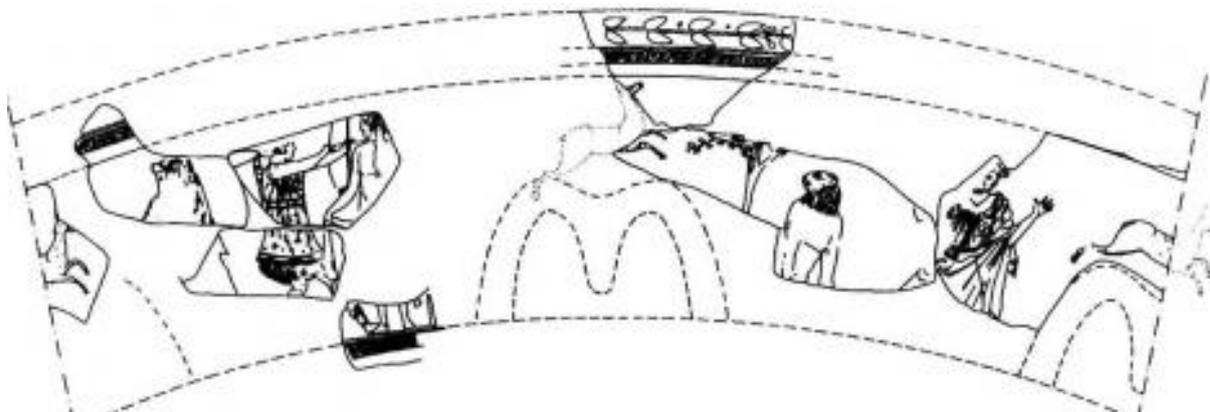
Localização: Basel, H. Cahn, HC502. Temática: Ritual/Braurônias. Proveniência: Ática, Bráuron. Forma: **Kratériskos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Não fornecido. Data: ce. 400 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 2457; KAHILL, 1977, p.86, fig. B; KEULS, 1993, p.315, fig.279; LILLY, 1988, p.807, fig.4-5; MIONOPOULOS, 2006, fig.13; ZAIMAN, 1990, p.419.

Tanto Kahill como Zaidman indicam que nas cenas das figuras 35 e 36 as personagens se movem em direção a um altar e apenas este elemento já seria o suficiente para definir o contexto de prática ritual. Além disso, várias das personagens carregam coroas de folhas ou flores, ramos, ou cestos, o que reforça mais ainda o ambiente voltado para o culto (KAHILL, 1977, p.86; ZAIMAN, 1990, p.418). Podemos notar ainda, na figura 36, a presença da urso (remetendo diretamente ao culto em honra a Ártemis) e de outros animais como o veado e os cachorros ligando a

intertextualidade da imagem ao universo caça e marcando sua relação com a deusa arqueira (KEULS, 1993, p.314).

Na figura 37, podemos ver, à direita, um homem e uma mulher vestindo máscaras de urso ou talvez sendo transformados em ursos e, à esquerda, uma mulher ricamente vestida (identificada como Leto) acompanhada por Ártemis (evidenciada pelas suas vestimentas e por estar portando arco e flecha) e Apolo (irmão gêmeo da deusa caçadora), que está com o peito desnudo e volta o olhar para sua irmã (KAHILL, 1977, p.92). Kahill entende que os indivíduos com máscaras de urso são um sacerdote e uma sacerdotisa vestidos para uma encenação ritual, já Erika Simon defende que são personagens transportadas do mito, Arkas e sua mãe Kallisto, transformados em urso como punição pelo caso que ela mantivera com Zeus (KAHILL, 1977, p.92; SIMON, 1983, p.88).

Figura 37



Localização: Basel, H. Cahn, HC501, 502, 503, 504, 505, 506, 507. Temática: Ritual/Braurônias. Proveniência: Ática, Bráuron. Forma: **Kratériskos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Não fornecido. Data: ce. 400 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 2458; KAHILL, 1977, p.87, fig. C; KEULS, 1993, p.314, fig.277; LILLY, 1988, p.810, fig.7; MIONOPOULOS, 2006, fig.13.

Ao estabelecer um diálogo entre os três vasos, Eva Keuls observa que a sacerdotisa de Ártemis em Bráuron não apenas rememorava o destino de Kallisto, a mulher urso, como também as meninas realizavam **corridas sagradas** em honra a Ártemis e Kallisto, em que abandonavam seus **crocota** (túnicas curtas) cor de açafreão

(KEULS, 1993, p.312). O abandono desse traje significaria deixar para trás a vida de urso, para iniciar desta forma os rituais de integração ao seu novo **status** social, marcando a entrada na puberdade – último estágio antes do casamento (ZAIDMAN, 1990, p.418).

A análise das cenas dos três vasos, nos faz notar a presença de árvores (palmeiras) em todas elas, o que indica que aquele é um espaço exterior não só ao **oïkos**, mas também aos muros da área urbana da **pólis**, onde a natureza está presente e o selvagem está próximo, assim como o perigo.

A procissão até **Bráuron** tinha a participação de garotas jovens, e por isso demonstrava a preocupação do culto em facilitar a passagem pela puberdade. É provável que a procissão partisse da **stoa** dedicada à **Ártemis Brauronia**, que ficava localizada na **Akrópolis** ateniense. Portanto as participantes deveriam atravessar a cidade, e alcançando a saída leste das muralhas, prosseguiriam até chegar ao seu destino final, no Santuário de Ártemis, em **Bráuron**, localizado há, aproximadamente, 40 quilômetros de distância (OSBORN, 1985, p.154-74). A grande distância percorrida até **Bráuron** indica que a viagem deveria durar vários dias, e, além disso, as iniciadas ao culto deveriam passar um tempo vivendo no santuário e servindo à deusa. A ausência dessas moças (e da ajuda que poderiam oferecer nas tarefas domésticas) no **oïkos** pode ter sido um luxo que apenas famílias que possuíam fontes alternativas de mão-de-obra (escravos ou empregados) poderiam sustentar (NEVETT, 2013, p.98).

Procissões rituais, como a das **Braurônias**, serviam para consolidar a unidade da comunidade **políade**, ao unificar a área urbana com a grande zona rural, e, além disso, cumpriam a função de colocar em destaque o papel exercido por certos grupos sociais, neste caso, o das mulheres atenienses. Devemos observar que os papéis e atividades realizados por essas mulheres tinham importância para toda a comunidade como um

todo, pois, embora a paisagem além dos muros da cidade fosse ocupada por fazendas e vilarejos, era também vulnerável a incursões de forças inimigas, como nos informa Heródoto em duas ocasiões:

Os descendentes dos Argonautas, expulsos da Ilha de Lemnos pelos Pelasgos, que haviam arrebatado de **Bráuron** as mulheres dos atenienses, abriram velas em direção à Lacedemônia (HERÓDOTO, IV, 145).

Os Pelasgos que se haviam estabelecido em Lemnos procuraram um meio de vingar-se dos atenienses. Conhecedores dos costumes destes e sabendo quais os seus dias de festa, equiparam alguns navios de cinquenta remos e, pondo-se de emboscada, raptaram grande número de mulheres atenienses quando estas prestavam culto a Ártemis na localidade de Bráuron. [...] levaram-nas para Lemnos, onde as tornaram suas concubinas. Essas mulheres tiveram muitos filhos, aos quais ensinaram a língua e os costumes de Atenas. [...] E, tendo decidido eliminar todos os filhos das mulheres atenienses, executaram o seu propósito, matando também as mães (HERÓDOTO, VI, 138).

O deslocamento desprotegido dessas mulheres até um santuário tão distante poderia representar a confiança do bem estar delas (atuais ou futuras mães de cidadãos atenienses) aos cuidados da deusa. Por isso tudo, a chegada das mulheres atenienses em segurança ao santuário teria o efeito simbólico da proteção concedida por **Ártemis** à Atenas como um todo (COLE, 2004, p.228-30).

No momento em que deixa a infância e ingressa em uma nova etapa no decurso da qual a puberdade vai transformá-la em uma mulher apta a casar, a jovem menina se torna, através do culto, completamente socializada pela **pólis**. Assim, as cerimônias de Bráuron, que marcavam o desfecho dos longos meses de preparação no santuário, podem ser entendidas como uma maneira de exorcizar a urso que havia dentro de cada menina, símbolo da selvageria da infância, desta forma, estando preparadas para a etapa seguinte de suas vidas, tornando-se canéforas, começando a última etapa que as conduziria ao principal objetivo de toda esta educação social e cultural, ou seja, tornar-se esposa legítima de um cidadão ateniense (ZAIDMAN, 1990, p.419).

Ao atingir a puberdade, a donzela alcançava também o seu auge e uma ampla variedade de possibilidades para o serviço sagrado se abria diante de seus olhos, contudo a mais conhecida entre elas era a função de canéfora (portadora de cestos), que trazia consigo a grande honra de liderar procissões rituais diante de toda a **pólis**, permitindo assim à **párthenos** ser vista publicamente em todo o seu esplendor de jovem apta a ser tomada em matrimônio. Por isso, não é de se espantar que as canéforas fossem belas, muito bem vestidas e utilizassem maquiagem branca (PARKER, 2005, p.255).

Havia muitas oportunidades para que as jovens moças servissem como canéforas, pois quase todos os festivais pressupunham a utilização de uma cesta para o transporte dos apetrechos sacrificiais (PARKER, 2005, p.223-26). Apenas na Ática, havia a necessidade de portadoras de cestos nas Antestérias, Apollônias, Braurônias, Delia, Diogesoteiria, Dionysia rural, Dionysia do Estado, Eleusinia e no festival de Érakles (TURNER, 1983, p.327-42).

De forma distinta em relação a outros agentes rituais, as canéforas podem ser imediatamente reconhecidas na documentação imagética por conta do cesto que carregam sobre suas cabeças. Esses cestos transportavam os implementos e ofertas necessários para o sacrifício, como facas, fitas, coroas de flores, bolos, grãos, frutas e incenso. Entretanto, como as portadoras de cestos não estavam presentes apenas em festivais religiosos, mas também em casamentos e funerais, é necessário que se tome cuidado para identificar os contextos em que elas aparecem (BAZANT, 1974, p.61-8). É possível também diferenciarmos a canéfora que lidera uma procissão pública com um cesto sobre sua cabeça da mulher que aparece sozinha diante de um altar segurando um cesto em uma de suas mãos. Tal comparação pode ser feita ao observarmos as figuras 38 e 39.

Figura 38



Localização: Boston (MA), Museum of Fine Arts: 13.195. Temática: Ritual. Proveniência: Sicília, Gela. Forma: **Lékythos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Gales Painter**. Data: ce. 500 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARFV 211; ARV 35.1, 1621; BAGPP 200206; CONNELLY, 2007, p.36, fig.2.3; NEILS; OAKLEY, 2003, p.158, fig.21; ROBERTSON, 1992, p.131, fig.135.

Na figura 38, podemos ver a cena que está pintada no corpo de um **lékythos** de figuras vermelhas atribuído a **Gales Painter**, produzido por volta de 500 a.C. . Na cena que se desenrola, podemos ver, a partir da esquerda, dois jovens rapazes (imberbes), o primeiro segura ramos nas duas mãos e o segundo traz um ramo na mão esquerda e um arreio na direita com o qual ele conduz duas vacas. Diante deles, está uma mulher ricamente vestida, que segura sobre sua cabeça um cesto. Ao analisarmos a cena, podemos rapidamente chegar à conclusão de que se trata de uma ocasião de prática ritual, pois há uma série de signos remetentes a tal esfera no mesmo lugar, como as coroas nas cabeças dos rapazes e os ramos que os mesmos trazem em suas mãos, a presença de animais que são normalmente ligados ao sacrifício sangrento, a mulher que carrega um cesto (provavelmente com objetos sagrados) sobre a cabeça e a coluna com uma fita amarrada, que pode indicar a entrada de um templo em uma ocasião festiva. Assim, a reunião de todos os signos aliada ao posicionamento das personagens nos leva

à conclusão de termos em cena uma procissão liderada por uma canéfora, que é seguida por jovens que escoltam as vítimas sacrificiais até o templo da divindade festejada.

Figura 39



Localização: Paris, Musée du Louvre CA2567. Temática: Ritual. Proveniência: Grécia, Euboea, Chalkis. Forma: **Lékythos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Icarus Painter**. Data: ce. 480 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 698.37; BAGPP 208367; CONNELLY, 2007, p.36, fig.2.3; LISSARRAGUE, 1991, p.235, fig.29.

Na figura 39, podemos ver o corpo de um **lékythos** de figuras vermelhas produzido por volta de 480 a.C. e atribuído a **Icarus Painter**. Temos, em cena, uma mulher vestida, que está diante de um altar segurando um cesto com a mão esquerda e estendendo a direita em um gesto de prece. Devemos ainda ressaltar que o espaço do templo fica evidente pela presença do pilar às costas da personagem. Embora Lissarrague afirme que a mulher é uma canéfora (LISSARRAGUE, 1991, p.235), tendemos a acreditar que ela tenha outra função, pois seu gestual e sua roupa são

diferentes daquilo que costuma aparecer em cenas de procissões rituais, assim ela pode ser interpretada como uma sacerdotisa ou mesmo uma mulher comum realizando alguma atividade ritual particular.

As canéforas deveriam ser facilmente reconhecíveis, pois era através delas e da função que exerciam que a **pólis** convocava as futuras esposas legítimas, que a honrariam em tal qualidade e garantiriam a sua continuidade. Era exercendo a função de canéfora que a bela jovem, que acabara de entrar na flor da idade, passava a existir aos olhos dos homens, tornava-se alguém que deveria ser **vista** (ZAIDMAN, 1990, p.421).

Durante muito tempo, uma produção historiográfica mais conservadora procurou defender a ideia de que as mulheres presentes em banquetes públicos ocupavam lugar secundário na prática cerimonial desses eventos, uma vez que os homens sempre seriam os principais (ou únicos) oficiantes dos ritos/ sacrifícios destinados à totalidade da comunidade cívica (PANTEL, 2001, p.161-2). A partir de tal raciocínio, o único momento de protagonismo das esposas legítimas atenienses na vida pública da **pólis** seria a celebração do festival, exclusivamente feminino, das Tesmofórias, que eram um festival religioso celebrado, exclusivamente por mulheres, anualmente em Atenas em honra a Deméter. O festival acontecia durante três dias do mês de **Pyanopсион** (outubro), nos quais as esposas legítimas dos cidadãos ocupavam os espaços públicos da **pólis**, acampando na acrópole. Elas realizavam ritos envolvendo sacrifícios e a violação ritual para assegurar a fertilidade do Estado no ano seguinte (LEWIS, 2002, p.216; MOSSÉ, 2004, p.271-2).

Durante as Tesmofórias, as mulheres atenienses ocupavam os espaços políticos, que eram abandonados pelos homens, pois, durante aquele período, não possuíam assentos nem nos tribunais nem no **Conselho**. As mulheres reuniam-se em assembleia no templo de Deméter e Koré situado na **Pnix**, o centro político de Atenas.

De acordo com diversos especialistas, o festival realizado em honra a Deméter tinha como foco principal a promoção da fertilidade humana e agrícola, estabelecendo uma relação entre campos cultivados e mulheres (LESSA, 2004, p.114; PARKER, 1998, p.137). Nesse sentido, Winkler ressalta que a **pólis** era dependente da fertilidade dos campos que a abasteciam de cevada e trigo, e as Tesmofórias eram uma reunião em que as esposas legítimas atenienses realizavam uma série de procedimentos¹ para garantir tal fertilidade (WINKLER, 1994, p.219). Normalmente, os porcos eram oferecidos a Deméter aparentemente por estarem relacionados à fecundidade, assim como os bolos, que estavam ligados a todas as formas de cultos ctônicos na Hélade – sendo que o formato fálico dos mesmos remeteria à fertilidade. Assim, todo esse contexto cultural estaria ligado à produção de alimentos, fundamental para a manutenção da ordem em toda a **pólis**, pois a fome poderia trazer crise e conflitos (LESSA, 2004, p.115).

As mulheres conheciam uma série de ervas e dominavam diversas técnicas que permitiam que elas controlassem suas próprias capacidades reprodutoras. De maneira análoga, elas tinham o monopólio do conhecimento sobre tudo aquilo que acontecia nos ritos secretos que eram praticados durante as Tesmofórias. De acordo com Lessa, as o festival não apenas representava uma conexão entre a fertilidade feminina e a agrícola, constituindo-se em um espaço de atuação cívica, mas também servia para que as esposas legítimas demonstrassem que tinham controle sobre as propriedades reprodutivas de seus corpos e da **pólis** como um todo – de maneira figurada e concreta (LESSA, 2004, p.113-5).

Levando-se em conta o grande valor cívico-religioso que a realização das Tesmofórias tinha sobre a dinâmica da **pólis** dos atenienses, somente com tal prática a

¹ Dentre eles estavam os porcos e os bolos em forma fálica – reproduzindo serpentes ou o próprio órgão reprodutor masculino.

participação das esposas legítimas já poderia ser considerada bastante relevante. Contudo temos conhecimento de que a participação religiosa feminina na esfera pública não estava restrita a tal festa, o que pode ser evidenciado pelo fato de haver em Atenas o dobro de festivais celebrados exclusivamente por mulheres em relação àqueles celebrados exclusivamente por homens (BLOK, 2001, p.114). Portanto, se levarmos em conta que a prática religiosa era um elemento portador de prestígio e necessário para a continuidade e manutenção da comunidade **poliade**, a saída das mulheres respeitáveis – inclusive das bem-nascidas - do interior do **oïkos** é constantemente legitimada pelos preparativos e a própria execução das práticas rituais.

A partir do exposto até o momento, fica claro que as mulheres atenienses estavam presentes e participavam das atividades rituais de diversas formas e em diversos estágios de sua vida, desde os primeiros anos de sua infância até se tornar uma esposa legítima e mãe de cidadão. As Tesmofórias e muitos outros rituais apresentam a metáfora da mulher ateniense como mãe de uma família e ao mesmo tempo da **pólis**.² A reunião de todos esses aspectos evidencia a relevância e imprescindibilidade da presença e atuação feminina no rito, que aparece de maneira mais clara quando observamos que a participação cívico-religiosa colocava as mulheres em par de igualdade aos homens, característica que se evidencia na atuação das sacerdotisas que presidiam algumas das atividades culturais mais importantes de Atenas.

² Louise Bruit Zaidman afirma que a experiência feminina da maternidade e a relação com o processo de fecundidade, colocam as mulheres como intermediárias indispensáveis da **pólis** e dos homens junto a Deméter. O vinho, assim como o sangue (vertido no sacrifício e na guerra), está junto aos homens, e, ainda assim as mulheres são mediadoras necessárias, pois elas possuem uma selvageria natural, e, como elas, o vinho é selvagem e só pode tornar-se benéfico por meio de uma prática ritual que reconheça o poder do deus. Os ritos secretos desempenhados pela **basilinna** e suas quatorze companheiras (as **gerairai**) exercem um contraste em relação ao caráter público e plural da festa de abertura das ânforas e do concurso de bebedores presidido pelo **arconte-basileus**. “É talvez por causa desta secreta afinidade de naturezas que cabe às mulheres dóceis irem ‘em doce servidão’ buscar Dioniso às ‘bacanais da montanha’ e dos Montes da Frígia, ‘para o trazerem de volta aos lugares da Grécia onde dançam os coros’” (ZAIMAN, 1990, p.438-41).

3.1. A Sacerdotisa

A função de sacerdotisa dava um alto **status** a quem a exercia, e desta forma, na hierarquia religiosa, as mulheres e os homens estavam equiparados³. As sacerdotisas tinham uma responsabilidade especial em relação aos apetrechos usados dentro do recinto sagrado. Em certos santuários, elas tinham o direito exclusivo de manusear estes utensílios sagrados. Assim, um oficial conhecido como o **damiourgos** deveria multar qualquer outra pessoa que danificasse os objetos sagrados. Claramente a relação entre os utensílios e aquele que os manipulavam era bastante forte (CONNELLY, 2007, p.167). Tudo isso era necessário, pois qualquer erro que ocorresse na execução do ritual poderia desencadear um flagelo para toda a comunidade.⁴

Era responsabilidade da sacerdotisa carregar os objetos sagrados nas procissões, o que dava visibilidade não apenas aos instrumentos de adoração, mas também a ela própria. Fritz Graf mostrou as maneiras pelas quais o movimento ritual através da paisagem da **pólis** servia para definir os participantes e a sua cidade. Os relacionamentos de culto, divindades e santuários eram articulados por meio das direções em que as procissões cruzavam a paisagem urbana (GRAF, 1996, p.55-65). Este movimento poderia ser centrípeto, partindo da periferia para o centro cívico e religioso, ou centrífugo, saindo do centro da cidade e avançando em direção às

³ Em Atenas, o posto de sacerdotisa de Athená era considerado o mais alto de todos na hierarquia religiosa daquela **pólis**. Além do mais, de uma maneira geral, as sacerdotisas possuíam os mesmos direitos e deveres que os sacerdotes no plano religioso, cabendo a elas (assim como a eles) os melhores pedaços de carne do sacrifício sangrento e um *status* de **semi-magistrados** (ZAIMAN, 1990, 456-8). Para uma sacerdotisa, tão importante quanto realizar seus deveres de forma adequada era cuidar das obrigações financeiras que acompanhavam a sua ocupação. Estas poderiam variar desde ofertar vítimas sacrificiais a cobrir os gastos gerais do santuário, a construção de templos, pórticos e cisternas ou fornecer azeite para os **gymnasia**, comida para banquetes e entretenimento para população. Os cultos gregos eram completamente pragmáticos e fortemente ligados à estrutura econômica da cidade (CONNELLY, 2007, p.167).

⁴ Sem a sacerdotisa o ritual não funcionaria corretamente, pois elas representavam tanto divindades femininas como masculinas e eram bastante conhecidas em sua **pólis** natal, sendo que os nomes de algumas delas sobrevivem nos registros até hoje (LEWIS, 2002, p.47; ZAIMAN, 1990, p.423).

localidades exteriores a ela. As procissões proporcionavam demonstrações bastante visíveis e dramáticas nas quais os líderes e participantes compreendiam seus papéis. Os seus movimentos refletiam as estruturas e valores da comunidade. As mulheres que tomavam a frente nessas procissões caminhavam sob um holofote que ressaltava a sua atuação e destacava o seu capital simbólico diante de todo o grupo (CONNELLY, 2007, p.167).

As sacerdotisas eram celebradas por suas comunidades pelo fato de desempenharem seus deveres com prazer. A sacerdotisa de Deméter e Koré guiava a procissão de iniciados nos mistérios de Elêusis para Atenas, e de volta, carregando os objetos sagrados conforme caminhavam (CLINTON, 2005, p.41). As cenas de procissão nas pinturas dos vasos gregos justapõem a escolta humana com a vítima animal, produzindo sinais componentes mínimos para os atos de procissão e sacrifício (PEIRCE, 1993, p. 228–9). As portadoras de cestos, os seguidores, jarros, altares flamejantes e colunas podem ser manipulados para expandir, contrair e individualizar a representação do ritual (CONNELLY, 2007, p.170).

Os registros epigráficos nos mostram que algumas das sacerdotisas carregavam objetos sagrados e lideravam procissões, da mesma forma que as canéforas faziam. Como já vimos, no repertório visual, as sacerdotisas e canéforas podem se parecer muito. Contudo existem imagens nas quais as duas categorias são claramente diferenciadas (KOLOSKI-OSTROW; LYONS, 2000).

Quando a procissão chegava ao recinto sagrado, a primeira responsabilidade da sacerdotisa poderia ser o ato de oração (JAMESON, 1988, p.963- 4). Tanto a partir de textos quanto de imagens, passamos a conhecer a postura padrão para oração, em que o indivíduo ficava com os braços erguidos e as palmas das mãos viradas para o céu. A posição de joelhos só era adotada em ocasiões especiais e regularmente por mulheres

(VAN STRATEN, 1974, p.175). Normalmente um indivíduo permanecia de pé quando orava e erguia uma ou as duas mãos para invocar os deuses para pedir por sua intervenção, ou enviar uma súplica (CONNELLY, 2007, p.173).

Figura 40



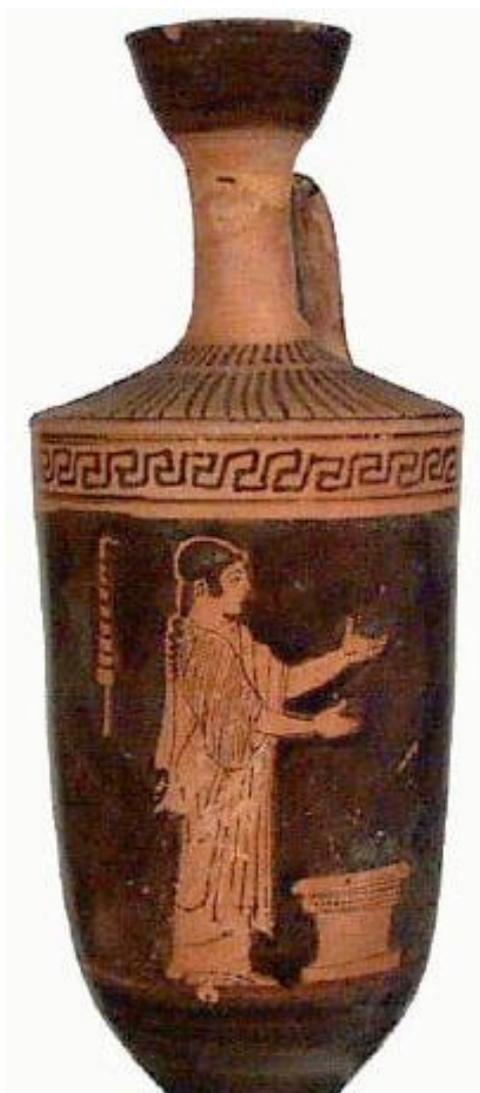
Localização: Athesn, Acropolis Museum 752. Temática: Culto. Proveniência: Não fornecida. Forma: **Kráter**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Não fornecido. Data: Século V a.C.. Indicações Bibliográficas: CONNELLY, 2007, p.175, fig.6.5.

O gesto de oração descrito na literatura pode ser visto em pinturas de vasos e esculturas que mostram adoradores erguendo uma ou ambas as mãos com as palmas abertas. Uma versão de duas mãos deste gestual é vista em um fragmento de **kráter** encontrado na acrópole ateniense, e mostra duas mulheres num ato de adoração (figura

40). Na cena, uma mulher está atrás de um altar e ergue suas mãos – sua palma esquerda está aberta em direção ao exterior do vaso, e é possível que a direita também estivesse em uma posição similar. À direita, a outra mulher se move em direção ao altar para espargir algo (grãos de cevada ou talvez incenso) e mantém sua mão esquerda erguida, aberta em direção aos céus. Embora não possamos dizer com certeza que essas mulheres são sacerdotisas, elas ao menos nos mostram o que as sacerdotisas faziam e como elas se pareciam quando estavam em ação. A mulher que está posicionada com o olhar frontal está vestindo um manto drapeado sob seu braço direito e sobre o esquerdo e as bordas negras que decoram a ponta de seu manto podem significar que ela seja uma oficiante de culto de categoria especial. Além disso, seu posicionamento dominante e o efeito arrebatador da frontalidade da personagem comunicam seu papel de liderança como sacerdotisa supervisionando o sacrifício. O fato de este vaso ter sido encontrado na acrópole ateniense pode sugerir que a temática reflita a atividade ritual da sacerdotisa naquele espaço sagrado (CONNELLY, 2007, p.174).

Dois **lékythoi** em Oxford, de maneira similar, mostram mulheres orando. O primeiro (figura 41) apresenta uma personagem feminina que permanece atrás de um altar erguendo as duas mãos em direção aos céus. Ela veste um manto drapeado de maneira diagonal sobre seu **chítón**, o que permite que seu braço direito fique livre. Longas tranças caem por suas costas e uma fita está envolvendo sua cabeça. Podemos observar uma bolsa para **aulós**, que poderia ser usado no ritual, pendurada na parede à esquerda no vaso. O **Carlsruhe Painter**, que produziu esta imagem, gostava muito de mostrar cenas com mulheres trabalhando com a lã. A escolha desses dois temas pode estar relacionada, pois ambos podem ser vistos como a comunicação dos ideais femininos, da mulher virtuosa em casa e da devota religiosa no santuário (CONNELLY, 2007, p.174).

Figura 41



Localização: Oxford, Ashmolean Museum: 1916.5. Temática: Culto/Libação. Proveniência: Grécia. Forma: **Lékythos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Carlsruhe Painter**. Data: 475-425 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 732.44; BAGPP 209036; CP 115; CVA, OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM 1, 28, PL.(130) 38.3; CONNELLY, 2007, p.175, fig.6.6.

O segundo **lékythos** (figura 42) nos apresenta uma mulher vestindo uma roupa similar, embora seu cabelo esteja amarrado de uma maneira mais antiquada. Ela está adornada com uma bela faixa ou coroa na cabeça, usa brincos, e estende uma tigela de libação em uma das mãos enquanto ergue a outra em gesto de oração. À direita está um jovem rapaz com o peito desnudo e vestindo uma túnica curta, segurando uma cesta e um pedaço assado de carne sacrificial. Tudo está pronto para o momento culminante do

ritual, a mulher está vestida com as suas melhores roupas e lidera as preces, o homem desempenha um papel de mero coadjuvante segurando a carne sacrificial e ajudando a mulher ao carregar a cesta com os instrumentos sagrados para o uso delas. A reunião de signos no vaso nos permite defender com certa segurança que esta mulher seja uma sacerdotisa pois ao mesmo tempo ela segura um vaso específico para libações, adota uma postura de prece, utiliza uma coroa e está posicionada de maneira dominante na composição da cena (CONNELLY, 2007, p.174-6).

Figura 42



Localização: Oxford, Ashmolean Museum 536. Temática: Culto. Proveniência: Sicília, Gela. Forma: **Lékythos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Aischines Painter**. Data: 475-425 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 714.170; BAGPP 208748; CP 115; CVA, OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM 1, 29, PL.(130) 38.9; CONNELLY, 2007, p.175, fig.6.7.

As oferendas de líquidos eram normalmente utilizadas para reforçar as orações (JAMESON, 1988, p. 964-5). As libações poderiam ser a partir de tigelas rasas ou jarros para vinhos, em altares ou diretamente no chão. As ofertas de líquidos estavam particularmente associadas aos mortos e aos poderes da terra sobre a qual elas eram derramadas. As libações eram portanto apropriadas aos ritos funerários e às práticas rituais que honravam deuses e heróis. Dentro de contextos votivos, as libações poderiam acontecer com ou sem a oferenda da vítima animal, servindo desta forma como uma alternativa rápida e econômica ao sacrifício sangrento completo. Quando as libações acompanhavam sacrifícios era comum que destacassem ou enfatizassem momentos e fases específicas dentro do ritual (JAMESON, 1988, p.965).

O momento da libação sobre um altar flamejante era particularmente efetivo, pois provocava um clarão de fogo intensificado a partir da carne e da gordura assada. Estas chamas poderiam ser interpretadas como respostas dos deuses que expressavam sua satisfação com o sacrifício. O vinho era o líquido favorito para a libação, mas sabemos que havia rituais que utilizavam água, leite, azeite ou mesmo mel (CONNELLY, 2007, p.176).

A manipulação de uma **phiale** e de um jarro em conjunto pode, como na figura 43 pode inferir um **status** sagrado. Aqui temos uma **peliké** de figuras vermelhas atribuída **Nikon Painter** e produzida entre 450 e 400 a.C.. Na cena pintada nesta face do vaso, vemos uma mulher, que tem uma fita na cabeça e veste um **péplos**, segurando em sua mão esquerda uma **phiale** e na direita um jarro. O posicionamento do corpo da personagem sugere que ela esteja em movimento, se virando a esquerda para a direita, mantendo os instrumentos sagrados a uma certa distância de seu corpo.

Na outra face do vaso (figura 44), temos uma **herma** com uma coroa de folhas sobre a cabeça, posicionada atrás de um altar flamejante, o que nos sugere que a mulher

está se dirigindo rumo ao altar para fazer sua libação no que pode muito bem ser interpretado como um ato de devoção particular.

Figura 43



Localização: Boston (MA), Museum of Fine Arts 68.163. Temática: Culto/Libação. Proveniência: Itália, Etrúria, Vulci. Forma: **Peliké**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Nikon Painter**. Data: 500-450 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 275790; BONFANTE, 1989, p.550; CONNELLY, 2007, p.178, fig.6.10.

Figura 44



Idem à figura 43.

As libações não eram feitas apenas em contextos culturais, mas também em rituais sociais conduzidos no interior do **oikos**, sendo usados para marcar momentos críticos como a partida de um guerreiro para o campo de batalha. Cenas que mostram **hóplitai** pegando suas armas costumavam apresentar uma mulher da família (mãe, irmã ou esposa) oferecendo uma libação, da mesma maneira que vemos na figura 45. Aqui temos um **stamnos** de figuras vermelhas atribuído a **Achilles Painter**. No centro da cena, podemos ver um guerreiro de armadura completa segurando em sua mão esquerda

lança e escudo e estendendo a direita para cumprimentar um homem mais velho (provavelmente seu pai) que segura um cajado (denotando seu **status** de cidadão). À esquerda do rapaz, vemos uma mulher que traz um **oinochoe**⁵ em sua mão direita e uma **phiale** erguida na esquerda. Não podemos deixar de destacar a presença do cão, que não está ali por acaso, pois destaca a domesticidade da cena.

Figura 45



Localização: London, British Museum: E448. Temática: Doméstica/Despedida. Proveniência: Itália, Etrúria, Vulci. Forma: **Stamnos**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Achilles Painter**. Data: 475-425 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 992.65, 1661, 1677; BAGPP 213886; CP 115; CVA, LONDON, BRITISH MUSEUM 3, III.Ic.9, PL.(187) 22.3A-C; CONNELLY, 2007, p.178, fig.6.11.

O papel da mulher nesta cena merece atenção, pois é ela que prepara e derrama a libação, afirmando e garantido a permanência do grupo, que tem seus laços reforçados

⁵ Vaso de tamanho médio, modelado em muitas variedades, mas geralmente fabricado com uma alça vertical. Usado para servir vinho em taças ou tigelas (LESSA, 2001a, p.132; VRISSIMTZIS, 2002, p. 125).

através da oferenda líquida compartilhada. Cada membro da família tomará parte da libação, que então será lançada sobre a terra, em honra aos deuses. Desta forma, a cena ilustra as maneiras em que os signos iconográficos para rituais públicos e libações particulares a uma família executadas no interior do **oîkos** se assemelham. Por causa de tais semelhanças, nem sempre é fácil realizar a distinção entre uma esfera e outra, mas algo que fica claro é a valorização da ação feminina como necessária à manutenção das relações com os deuses e com os membros da família (CONNELLY, 2007, p.178-9).

No núcleo da religião grega, estava o ato do sacrifício animal. Uma vez que a procissão tivesse chegado ao santuário, os ritos formais de dedicação e consagração (**katarchesthae**) eram realizados. Eles eram seguidos pela purificação (**chernips**), o lançamento de grãos de cevada (**oulochytae**) e preces. O momento culminante era o abatimento da vítima, que era inspecionada pelos augúrios, cortada em pedaços e colocada no fogo do altar. As divindades e os adoradores participavam juntos do banquete compartilhado que se seguia. Ossos e outras partes não comestíveis da vítima eram separadas para os deuses, enquanto as carnes suculentas e as vísceras (**splanchna**) eram desfrutadas pelos participantes humanos (BURKERT, 1988, p.55-75).

O papel das mulheres no sacrifício sangrento é um tema amplamente debatido por conta de um estudo bastante provocativo de Marcel Detienne, que argumentou que elas eram não apenas excluídas do abatimento das vítimas animais mas também da partilha de sua carne sacrificial (DETIENNE, 1989). Robin Osborne defende que essa posição é insustentável (OSBORNE, 1993, p. 392-405).

A sugestão de que as mulheres eram excluídas do sacrifício sangrento porque, da mesma forma que as vítimas animais, elas próprias sangravam através da menstruação é um argumento central na tese de Detienne. O autor acredita que como uma extensão desta função psicológica genderizada, o acesso a alimentos carnívoros em geral era

negado às mulheres. Ele vai mais além e relaciona a exclusão das mulheres do sacrifício á da vida cívica e política da **pólis** (DETIENNE, 1989, p. 131–47). Esta explicação biológica para a falta de direitos políticos das mulheres se baseia na pressuposição de que os gregos antigos se preocupavam com a menstruação da mesma forma que muitos autores dos dias atuais. Tal posição simplesmente não se baseia em evidências oriundas da Antiguidade (DEAN-JONES, 1994, p. 226–50).

Os testemunhos antigos, de fato, apontam para o papel ativo que as mulheres exerciam em todos os aspectos do sacrifício sangrento, desde a seleção e decoração das vítimas animais até a distribuição e consumo da carne. Devemos observar que não havia regras universais regulando o papel das mulheres no sacrifício sangrento, desta forma é necessário atentar para as práticas específicas de cada santuário, pois eles tinham suas próprias normas relacionadas às vítimas animais, frutas, grãos e outros tipos de oferendas, assim como datas específicas para a realização dos sacrifícios e festivais, além de políticas locais para exceções para tais regras. As oferendas aos deuses poderiam incluir carne, peixes, grãos, frutas, vinho, mel, água, azeite e leite (GRAF, 1996, p. 56–65). Além do fato de que algumas ofertas eram mais caras que as outras, e portanto mais preciosa, não havia privilégio de um tipo de sacrifício ou libação em relação aos outros (VAN STRATEN, 1987, p. 161 – 170). A questão é que nenhum tipo de sacrifício era melhor que outro, mas sim, se encaixava melhor nos requisitos de cada culto, assim algumas ocasiões pediam o sacrifício sangrento, enquanto em outras ele era desnecessário (CONNELLY, 2007, p.180 - 81).

Certas tarefas relacionadas ao ritual eram apropriadas para homens, outras para mulheres, e outras tantas para jovens rapazes e donzelas. Trabalhos confiados a grupos baseados no gênero ou na faixa etária refletiam práticas sociais codificadas no **oikos**. Estes papéis se baseavam no tamanho e força dos membros da família assim como os

papéis de gênero tradicionais. As garotas carregavam cestos com utensílios, os garotos guiavam as vítimas animais, os homens abatiam e destrinchavam a carne, enquanto as mulheres supervisionavam uma série de atividades, incluindo a preparação da vítima e outras oferendas, além da direção de membros da família em seus deveres. No sacrifício público os membros da comunidade desempenhavam papéis tradicionais da vida cotidiana no espaço doméstico e a função de nenhum deles era privilegiada em detrimento das dos demais, cada um deles levava consigo uma honra distinta relacionada a sua faixa etária e ao grupo a que pertencia (CONNELLY, 2007, p.181).

A afirmação de que o abatedor desfruta do mais alto **status** é um produto de pressuposições cristianizadas que colocam o sacerdote no topo, pois é ele que encena o sacrifício do corpo e do sangue de Cristo e serve como representante do filho de Deus na Terra. Não havia nada parecido com isso na dinâmica sacrificial dos gregos antigos (CONNELLY, 2007, p.181).

Um **mageiros** (ou cozinheiro) era contratado para matar e assar as vítimas sacrificiais para as mulheres nas **Thesmophórias**. Osborne aponta que o pagamento deste homem não passava de quatro óbolos, que era menos que o preço da madeira utilizada para acender o fogo (OSBORNE, 1993, p.392-3). Ao invés de olharmos para o açougueiro como um agente ritual da mais alta classe e as mulheres em uma posição marginalizada deveríamos entender que o papel de matador/cozinheiro era subserviente, apenas um indivíduo contratado e parcamente pago para realizar a função que lhe atribuíam. O fato de a prática cultural grega colocar constantemente a faca do sacrifício nas mãos de homens mais do que nas de mulheres não diminui a potencialidade da atuação feminina dentro do ritual (CONNELLY, 2007, p.181).

No festival das Grandes Panateneias em Atenas, as jovens solteiras que exerciam a função de canéforas recebiam a sua própria porção da carne sacrificial, uma honra que

era compartilhada com os representantes mais importantes da **pólis** (CONNELLY, 2007, p.182).

Existem várias inscrições que falam de situações nas quais mulheres eram impedidas de realizar os sacrifícios, fato que implica que sob circunstâncias normais elas poderiam fazê-lo. Assim, tais textos deveriam ser vistos como exceções à regra (OSBORNE, 1993, p.403).

Mulheres que realizam sacrifícios aparecem de forma abundante na literatura grega, como no caso de Clitemnestra, que ordena que tais oferendas sejam feitas nos altares da cidade de Argos, no **Agamêmnon** de Ésquilo (v.83). Testemunhos epigráficos e literários se unem para descrever um mundo em que mulheres eram indivíduos ativos na esfera sacrificial, se mostrando totalmente confortáveis ao lidar com carne crua e compartilhar as partes cozidas (CONNELLY, 2007, p.184).

O registro visual é normalmente negligenciado, pois existe uma série de exemplos na iconografia que posicionam as mulheres em papéis centrais na dinâmica sacrificial, ora decorando a vítima, ora escoltando-a para o sacrifício ou partilhando a carne. A justaposição do servidor sagrado e do animal em uma única cena serve para definir suas identidades como agente e vítima (PEIRCE, 1993, p.225).

O primeiro paço a ser realizado na preparação do animal a ser sacrificado era sua decoração com grinaldas (**stemmata**), que indicavam a simbologia de sua função, ou seja, um presente para os deuses (PEIRCE, 1993, p.229). Em determinadas ocasiões, os chifres dos animais eram pintados de dourado, o que fazia com que a oferenda fosse considerada ainda mais preciosa (CONNELLY, 2007, p.184). Podemos observar um momento análogo a esse na figura 46, onde vemos a cena que decora uma das faces de uma **ânfora** de figuras vermelhas atribuída a **Nausicaa Painter** e com data de produção entre 475 e 425 a.C. . Na cena, temos duas mulheres – ao centro - enfeitando touros –

nas extremidades - com **stemmata** (grinaldas), signo que revela os animais como presentes aos deuses e como criaturas que estão prestes a morrer. Podemos observar ainda nas duas extremidades a presença de trípodés que sustentam grandes caldeirões, reforçando o contexto sacrificial e nos permitindo identificar o santuário como o lugar onde se desenrola toda a ação.

Figura 46



Localização: London, British Museum: E284. Temática: Culto/Preparação Sacrificial. Proveniência: Não Fornecida. Forma: **Âmphora**. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: **Nausicaa Painter**. Data: 475-425 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1107.7; BAGPP 214645; CVA, LONDON, BRITISH MUSEUM 3, III.Ic.7, PL.(182) 17.3A-C; CONNELLY, 2007, p.183, fig.6.12.

Um aspecto da imagem que pode ser destacado é que a mulher da esquerda tem seus cabelos presos em uma longa trança (denotando que ela seria mais jovem) enquanto a que está à direita tem o cabelo escondido por um **sakkós** (o que pode identifica-la como uma mulher mais velha e asada). Além disso, podemos notar que, embora ambas as personagens estejam vestindo **péploi**, a vestimenta da mulher mais velha se distingue por ser adornada com faixas negras verticais. Assim, a idade mais avançada e a roupa mais adornada podem significar que a mulher da direita goza de um **status** especial em relação a outra. Embora tais observações estejam mais próximas do campo das sugestões do que de conclusões irrefutáveis, existe um aspecto da imagem que consideramos claro, que é o fato de as mulheres – assim como em outros vasos – estarem perfeitamente confortáveis no contato com a vítima animal. Assim, só podemos acreditar que tal situação seria algo bastante comum, evidenciando a participação direta das mulheres nos procedimentos relacionados ao sacrifício sangrento.

O ritual sacrificial era concluído com a partilha das porções cozidas da carne num ápice festivo de sentimento religioso no qual a divindade e os participantes se reuniam. O pensamento de que as mulheres, envolvidas ativamente em cada uma das etapas do processo ritual, seriam excluídas deste momento culminante é impensável. De fato, há imagens que mostram mulheres desfrutando de banquetes com pedaços de carne em suas mãos e taças de vinho que são partilhadas entre elas (CONNELLY, 2007, p.190). A maioria desses vasos mostra cenas localizadas em vinhedos rústicos, mas algumas delas acontecem em espaços domésticos, o que se evidencia pela presença de colunas.

O consumo coletivo de carne, bolos, e outras oferendas marcava o estágio final no ritual de sacrifício. A refeição comum unia os adoradores, reforçando a identidade compartilhada através de tal experiência. Assim tais atividades ilustram as honras

oferecidas aos deuses trazendo alegria e benefícios aos fiéis em retorno (PEIRCE, 1998, p. 260).

Glória Ferrari defende que as imagens de mulheres fiando e tecendo tem um significado muito mais amplo do que pequenas olhadas na vida cotidiana. Elas deveriam funcionar como símbolos de um ideal feminino, reforçando e perpetuando um exemplo para tal gênero. O trabalho com a lã não era apenas o que boas mulheres faziam, era uma atividade de donzelas que exalavam um odor agradável, ricamente vestidas e prontas para casar (FERRARI, 2002, p.35-60). Podemos entender que as imagens de mulheres em atividades rituais funcionavam de forma análoga, pois o envolvimento no serviço cultural era algo que uma boa mulher deveria fazer, da mesma forma que a tecelagem tal atividade era mais que uma marca de virtude – remetia a um significante de capital social e simbólico, de prestígio e desejo, que se juntavam para construir um ideal feminino.

O serviço cultural estava diretamente ligado ao **status** social, a riqueza da família, a saúde e a sacralidade e portanto moldava um poderoso arquétipo para o comportamento feminino. As donzelas escolhidas como canéforas eram as mais belas, **bem-nascidas**, ricamente vestidas e desposáveis em toda a comunidade. Sacerdotisas maduras eram igualmente bem situadas e atraentes, exatamente o tipo de mulheres que os homens queriam para suas esposas, e mães de seus filhos. A popularidade das cenas que mostram mulheres como agentes ativos no ritual reforçavam e perpetuavam tal modelo, onde o paradigma de lar e templo estruturavam o ideal para as mulheres que circulavam entre esses espaços (CONNELLY, 2007, p.192).

As sacerdotisas se tornaram muito ligadas aos espaços sagrados nos quais serviam, podendo-se inclusive dizer que suas próprias identidades eram construídas a partir dele. Um presente duradouro construído de tijolos e pedras dentro do santuário

dava uma comemoração concreta do serviço sagrado e garantia que aquelas mulheres seriam sempre lembradas em seu status oficial. Tais presentes agradavam aos deuses. Doações financeiras ao santuário eram tanto algo esperado da atividade sacerdotal como uma prática inerente a atividade ritual (CONNELLY, 2007, p.192).

A sacerdotisa de Athená Polias esteve envolvida na construção e renovação da acrópole. Em uma inscrição que trata da restauração da estátua de Athená Nike, a sacerdotisa de Athená é citada como a primeira a realizar oferta propiciatória em honra à deusa, ato que ela realiza em nome de todo o povo ateniense (CONNELLY, 2007, p.193).

Do Período Clássico em diante, as sacerdotisas faziam ofertas e eram honradas publicamente por seus presentes aos santuários (KRON, 1996, p.142). O futuro e prosperidade das cidades dependiam da habilidade que as sacerdotisas tinham para realizar seus trabalhos de maneira adequada. O serviço cultural dava às mulheres a responsabilidade de realizarem e em muitos casos pagarem por rituais públicos. Ele também trazia o prestígio de serem destacadas e reconhecidas como benfeitoras públicas. Essas mulheres possuíam riqueza e influência consideráveis no interior da comunidade a que pertenciam e certamente funcionavam como iguais a suas contrapartes masculinas. Em muitos casos, sua influência pode ter superado a dos homens (CONNELLY, 2007, p.195). Resumindo, a participação na atividade cultural era uma força positiva nas vidas das mulheres gregas, trazendo consigo um sentimento de comunidade e de valorização de cada mulher em particular.

3.2. As cortesãs como agentes rituais?

Santuários, monumentos e dedicações de cortesãs, fossem elas financiadas pelos seus ganhos ou erigidas por seus admiradores, serviam como uma fórmula de espetáculo que colocava essas mulheres diante do olhar público e simultaneamente engendrava uma tradição narrativa de importância crítica (McCLURE, 2003, p.137). Os santuários (**hiera**) e monumentos de larga escala (**mnemata**) estão na maioria das vezes situados em localizações exóticas como a Babilônia, Abydos e Éfeso, com a exceção do templo de Afrodite **Pandemos** em Atenas, que segundo dizem foi fundado pelos ganhos das mulheres em bordéis, assim como o monumento funerário de Pythionice que ficava no caminho sagrado (PIRENNE-DELFORGE, 1994, p.26-40).

Monumentos e dedicações colocam as **hetaírai** em destaque público e regularmente situam esse espetáculo num contexto de observação religiosa, ligando-as à deusa Afrodite e simultaneamente deixando claro o seu status de mercadoria. De fato, os ganhos dos corpos das cortesãs são mencionados como a forma primária de financiamento das suas construções monumentais e dedicações extravagantes (McCLURE, 2003, p.138).

Um fragmento cômico ilustra como a intrusão de uma **hetaíra** em um santuário de Athená profana um espaço sagrado ao transforma-lo em um bordel “ele [Demétrius Poliorcetes] tomou a Acrópole como se fosse seu estabelecimento, apresentando as suas **hetaírai** à deusa virgem” (ATENEUS, 26.1.3). Dedicções ultrajantes de prédios públicos ou estátuas douradas colocam os nomes de cortesãs em circulação mesmo que transgredindo as normas religiosas. Em contraste a isso, artefatos comemorando ações coletivas de grupos anônimos de cortesãs são representados como preservando a comunidade, e até a ideologia democrática. Em todos esses casos objetos concretos

engendraram uma série de narrativas para explicar suas origens, muitas das quais faziam uso de temas e tradições tolas (McCLURE, 2003, p.138).

Afrodite era celebrada tanto por cidadãos como por esposas na sua qualidade de deusa da sexualidade e procriação, da mesma forma que era adorada por cortesãs e outros tipos de prostitutas por seus poderes de sedução. Os argumentos que são levantados acerca da prostituição sagrada em corinto são bastante questionáveis (McCLURE, 2003, p.139-40).

A notoriedade de Corinto pela sua prostituição provavelmente tinha mais a ver com sua função de cidade portuária do que com caráter sagrado de suas cortesãs (PIRENNE-DELFORGE, 1994, p.115-6). É interessante observar que muito poucas dentre as cortesãs famosas analisadas por Ateneu tinham alguma associação com Corinto (McCLURE, 2003, p.142). Neera sabidamente, passou os primeiros anos de sua carreira em Corinto, mas logo saiu de lá ([DEMÓSTENES], **Contra-Neera**, 59.26). Ao invés disso, as **hetaírai** de Corinto em tais registros aparecem apenas como um corpo coletivo que suplica em nome da cidade ou como uma trabalhadora de bordel sem nome e sem rosto contribuindo para os cofres da cidade (McCLURE, 2003, p.142).

Ateneus e suas fontes certamente demonstram **hetaírai** não só visitando os templos de Afrodite e participando de seus festivais, mas também como celebrantes em uma série de contexto religiosos que honravam a deusa, particularmente festivais de permissão, com ênfase na bebida e na suspensão a hierarquia social. De fato, elas estavam ligadas de perto às Adônias, um festival que honrava a morte do consorte mortal de Afrodite com lamentações e bebedeiras (WINKLER, 1990, p.189; ARISTOFANES, **Lisístrata**, vv.387-396). A Afrodisia, talvez não muito mais do que um **sympósion** especial, celebrava os prazeres do amor (McCLURE, 2003, p.142).

Fosse em um festival cívico em honra a Afrodite ou um banquete privado, a ocasião permitia um momento temporário de suspensão da ordem, com potencial para subversão política e social. Embora fossem normalmente associadas a Afrodite e sua adoração, as comemorações públicas de **hetaírai** individuais, fossem em um templo, santuário, monumento funerário ou dedicação proeminente, quase sempre constituíam uma forma de transgressão religiosa (McCLURE, 2003, p.142-3).

Os túmulos e a escultura funerária, estivessem eles localizados dentro ou fora de um cemitério conhecido, estavam entre os monumentos mais visíveis no mundo antigo, em parte por que havia o costume de posicioná-los através dos caminhos/ passagens mais frequentados/percorridos nos afazeres do dia-a-dia (BOARDMAN, 1995, p.115). Desde o Período Arcaico, o uso de esculturas para marcar as sepulturas dos mortos garantia que o indivíduo, normalmente do sexo masculino, fosse lembrado pelas gerações futuras (HUMPHREYS, 1983, p.92). Monumentos funerários que honravam cortesãs e prostitutas mortas, ao contrário, eram uma inovação do final do século IV a.C. e poderiam refletir uma ênfase na fusão de mortal e divino (DILLON, 2008, p.197).

Da mesma forma que templos e santuários honravam cortesãs em nome de Afrodite, seus monumentos funerários poderiam dar reconhecimento a deusa (McCLURE, 2003, p.145). É provável que o **mnemata** mais famoso construído em honra a uma hetaira é o de Pythionice, a amante de Harpalus, o primeiro no caminho sagrado entre Atenas e Elêusis (McCLURE, 2003, p.146). O monumento ático de Pythionice ficava em um dos mais valorizados e importantes lugares em toda a Grécia Antiga. Um grande número de referências antigas pode ser explicado não só pela sua proeminente localização mais também pela sua longevidade, pois ainda hoje parte da fundação pode ser vista (McCLURE, 2003, p.146).

A visibilidade excepcional deste objeto, especialmente a sua colocação através da linha de visão do caminho principal para o Párthenon, indica o tipo de honra concedida apenas a figuras políticas importantes do passado, não a mulheres, e muito menos a **hetaírai**. Portanto, isso reflete uma transgressão das categorias de gênero que geralmente estão associadas as **hetaírai**. Mais ainda, o monumento inverte as normas demonstração pública pois a sua presença em um ponto de passagem tão frequentado denota opulência cívica, fazendo com que o transeunte pudesse concluir que apenas uma cidade poderia erigir tal monumento, não cidadão particular motivado por sua paixão pessoal (McCLURE, 2003, p.147).

As dedicações públicas (**anathemata**) de **hetaírai**, fossem elas objetos rituais ou estatuas honoríficas, não significavam apenas a atuação econômica de mulheres mas também violavam as regras das convenções dedicatórias. Isso é especialmente verdadeiro no caso de ofertas grandiosas com objetivos de glorificar um indivíduo, ainda mais uma cortesã específica (McCLURE, 2003, p.150). De acordo com Keesling, as mulheres da Grécia Antiga costumavam dedicar objetos votivos com uma frequência muito menor do que os homens, especialmente estátuas (KEESLING, 2003, p.76). Por volta do século IV a.C., contudo, houve um aumento no número de patrocínios femininos na Grécia em construções de prédios e estruturas como projetos cívicos sem precedentes (RIDGWAY, 1987, p.406).

Quanto mais opulenta fosse a oferta, mais próxima do sacrilégio ela estaria. A ideia de transgressão parece especialmente evidenciada quando a hetaira faz a dedicação para comemorar a si mesma. O protótipo para esse tipo de dedicação pode ser encontrado no relato de Heródoto quando ele fala de Ródopis (HERÓDOTO, II, 135). Esse tipo de subterfúgio era utilizado normalmente por mercadores, artesãos e outros profissionais envolvidos com o comércio e reconheciam o papel que a divindade exercia

em seus lucros, desta forma também demarcavam o status econômico do dedicador. Tal prática explica as frequentes alusões aos ganhos de **hetaírai** e o papel que elas exerciam no financiamento de dedicações. O fato de Ródopis oferecer parte de seus ganhos a uma divindade era algo considerado comum, contudo, a sua ostentação e visibilidade fizeram com que isso fosse uma forma de autopromoção (McCLURE, 2003, p.151). Heródoto afirma que Ródopis pretendia fazer uma dedicatória em Delfos para servir como memorial a si própria (HERÒDOTO, II, 134).

Dedicações de **hetaírai** podiam tomar a forma **eikon** (estátua retrato) colocadas em um santuário. Tais imagens carregavam conotações de transgressão para os gregos antigos. Elas potencialmente transgrediam as normas religiosas, pois as imagens honoríficas de mulheres normalmente celebravam sacerdotisas, não **hetaírai** (McCLURE, 2003, p.151).

Nos períodos Arcaico e Clássico, estátuas retrato de mulheres e inscrições dedicatórias oferecidas por elas estavam muito menos em evidência do que aquelas atribuídas aos homens; as sacerdotisas mais honradas, como a de Athena Polias na Acrópole, e eram dedicadas ou pela comunidade cívica ou por uma família inteira (HENDERSON, 1991, p.179). Não há indícios, até início do século IV a.C., de estátuas dedicadas pelas próprias sacerdotisas. Homenagens votivas sacerdotais como aquelas que misturavam alto confiança e orgulho com piedade, assim como indicavam independência econômica feminina. Estátuas votivas não sacerdotais de mulheres eram ainda mais raras, contudo mesmo essas parecem ter tido uma relação com contexto religioso (McCLURE, 2003, p.152).

A dedicação de uma estátua retrato de alguém, especialmente uma feita por uma mulher, ou pior, uma **hetaíra**, teria sido anormal na Grécia Antiga, mesmo na segunda

metade do século IV a.C., apropriada apenas para benfeitores cívicos como sacerdotisas e mulheres vitoriosas em concursos pan-helênicos (McCLURE, 2003, p.152-3).

A **Antologia Palatina**, especialmente no livro VI é rica em descrições de ofertas votivas pessoais feitas por **hetaírai**. Lá, estão presente vários epigramas centrados em trabalhos de arte, sejam eles representações pictóricas de mulheres ou suas dedicações a divindades femininas (McCLURE, 2003, p.161). Ofertas votivas tipicamente femininas eram um item de adorno pessoal como cinto, broches, braceletes, colares e espelhos, que eram dedicados não apenas a Afrodite mas também a Ártemis Brauroniana, ambas as deusas associadas à maternidade. Pelo fato de Ateneus estar preocupado com discursos culturais mais amplos, ele não menciona esse tipo de dedicação, apenas monumentos públicos que teriam sido amplamente vistos, e descritos, por autores anteriores ao seu período, ou atestadas por inscrições sobreviventes. Contudo a consideração de uma amostra representativa demonstra como elas encaravam a tradição de **hetaírai** como benfeitoras cívicas e religiosas e sua associação próxima a Afrodite (McCLURE, 2003, p.161-2).

As epigramas frequentemente aludem às contribuições de cortesãs como transação econômica na qual os lucros do colchão são aplicados na deusa objetivando a aposentadoria ou ingratidão à realização de um pedido (McCLURE, 2003, p.162). Um grande número de epigramas dedicatórias estão centrados em espelhos, considerados como símbolo supremo de juventude e beleza anteriormente, agora lembravam a velhice. Dedicções em espelhos exemplificam a importância do corpo e da beleza física para todas as mulheres na Grécia Antiga, mas especialmente para as cortesãs (PIRENNE-DELFORGE, 1994, p.429). O espelho força uma ruptura entre a **hetaíra** e Afrodite. Além dos espelhos, as cortesãs dedicavam artigos de vestuário e joias a Afrodite como oferenda por sua aposentadoria (McCLURE, 2003, p.163).

Com base no que temos visto ao longo do trabalho, fica claro para nós que toda atuação das cortesãs no sentido cultural se aproximava muito mais de expectativas pessoais do que de realizações em nome da **pólis** em que viviam. Esse tipo de atitude fazia perfeito sentido, pois essas mulheres não ocupavam nenhum papel preponderante nas atividades rituais coletivas de Atenas. Assim, as ações em busca de perpetuar seu próprio nome ou de alguma forma realizar uma oferenda em agrado aos deuses só poderia ser uma empresa individual ou um gesto terno de alguém próximo. De maneira, resumida, podemos dizer que as cortesãs tinham ambições muito maiores do que a realidade lhes permitia, pois mesmo aquelas que realizaram obras bastante conhecidas eram muito mais lembradas pelo exagero do que pela virtude, conseguindo assim obter um brilho efêmero sem qualquer significado mais profundo diante dos olhos da comunidade ateniense.

Entendemos que a documentação nos dá decisivas evidências de que, na esfera cívico-religiosa, as esposas legítimas estavam em pé de igualdade em relação aos cidadãos, exercendo aquilo que Zaidman chamou de **cidadania cultural** (ZAIDMAN, 1990, p.411).

Ao observamos os diversos relatos, nos mais variados suportes documentais, da atuação das esposas atenienses nas atividades rituais, tanto em âmbito doméstico como público, e a importância que tais práticas possuíam na dinâmica cívico-religiosa particular e comunitária, somos levados a crer que a figura da esposa legítima bem-nascida gozava de um grande reconhecimento por parte de toda a **pólis**. Entendemos que tal prestígio, aliado aos laços grupais consolidados nas **redes sociais**, concedia à comunidade das esposas um considerável poder de barganha, que tinha uma grande possibilidade de ser potencializado quando da realização de festividades onde as mulheres exerciam papéis de protagonistas, ocasiões em que era possível que elas

estivessem em destaque absoluto acima de todos os homens ou se reunissem em grupos muito maiores do que aqueles do dia-a-dia. Desta forma, o **status** e a necessidade da presença feminina na manutenção adequada da dinâmica cívico-religiosa ateniense nos leva a concluir que as mulheres atenienses tinham participação preponderante (mesmo que de forma indireta) nas discussões e decisões políticas na Atenas Clássica.

Portanto, ao retomarmos a perspectiva de que as relações entre os gêneros em Atenas se baseavam no tripé básico fundamentado pela matriz feminina (esposa, cortesã e agente ritual), estando as próprias expectativas acerca da conduta masculina ligadas aos tipos femininos que conviviam com os cidadãos atenienses, podemos considerar que a participação nas festividades cívico-religiosas coletivas era preponderante na hierarquização social e na dinâmica dos jogos de poderes daquela **pólis**. Assim, enquanto as cortesãs acabavam sendo relegadas a posições imperceptíveis em tais momentos, as mulheres atenienses eram constantemente lembradas e festejadas, por ocuparem um papel central e indispensável em práticas caras a toda à comunidade e aos deuses. A comunhão de todos esses fatores nos faz acreditar que a matriz feminina era permeável e manipulável, mas que sua elasticidade estava muito mais a favor das filhas, esposas e mães de cidadãos atenienses do que daquelas mulheres que tinham que lutar com unhas e dentes para conseguir a fugaz atenção daqueles homens – as **hetairai**.

CONCLUSÃO

Desde o início, nosso trabalho se desenvolveu a partir de uma questão central: como as mulheres atenienses poderiam circular nos espaços públicos da **pólis** e ainda assim manterem a imagem de reclusas e de respeitáveis? Nosso ponto de partida na tentativa de alcançar uma resposta satisfatória foi a utilização da matriz feminina baseada no modelo de três tipos femininos principais: a esposa, a agente ritual e a cortesã.

Nosso questionamento central nos levou a investigar as diversas facetas por trás desses tipos femininos padrões e assim foi possível perceber que eles são volúveis e permeáveis dependendo muito do momento e do lugar para expandir ou retraindo o seu campo de ação e as possibilidades que lhes são conferidas.

Ao longo das páginas deste trabalho, pudemos observar que, diferente do que possa parecer em princípio, a cortesã tinha um campo de atuação muito mais limitado que as mulheres atenienses. A **hetaira** era uma mulher desamparada pelas leis da **pólis** e que não podia contar com nada além de seus charmes e habilidades para conseguir um “lugar ao sol”. Ela não era nem filha, nem esposa, nem mãe de ninguém (ao menos de ninguém que importasse na dinâmica sociopolítica da comunidade); não tinha meios de contribuir para a comunidade cívica sob qualquer aspecto; sua atuação como agente ritual tinha um apelo exclusivo para si, não exercendo um impacto que pudesse ser considerado relevante para a **pólis** como um todo.

É possível argumentar que as **hetaírai** viviam às voltas com os cidadãos mais importantes de Atenas. Os frutos desses contatos são questionáveis e poderiam resultar em ganhos imediatos, fazer com que elas fossem disputadas por certo período e, em alguns casos, garantir para si algum conforto na velhice; os homens poderiam inclusive

se beneficiar e obter prestígio perante seus pares por desfrutarem da companhia exclusiva de mulheres tão desejadas. Contudo, todo esse brilho e apelo dependiam de uma qualidade bastante efêmera, a beleza física e, assim, não era incomum a cortesã mais disputada em um determinado momento, ter, em poucos anos, sua fama suplantada por uma beleza mais jovem.

Por tudo isso, podemos considerar que a tão propalada liberdade gozada pelas cortesãs era algo muito relativo, uma vez que elas deveriam aproveitar o máximo de sua juventude numa tentativa incessante, mas nem sempre exitosa de fugir da miséria na velhice.

De maneira oposta e bastante diferente daquilo que a historiografia mais conservadora tem defendido, nossa pesquisa mostrou que os papéis de esposa e de agente ritual são polissêmicos e intimamente ligados. A ateniense estava envolvida nessa dupla função desde seus primeiros anos de vida. Todas as etapas de seu desenvolvimento e educação perpassavam práticas rituais com apelo fundamental a toda a comunidade. O ponto culminante dessa jornada seria o casamento, que concederia à jovem ateniense a possibilidade de ingressar completamente na comunidade cívica, pois a partir daquele momento ela estaria contribuindo diretamente para a continuidade e sobrevivência da **pólis**, ela se colocava à disposição e se tornava apta a gerar cidadãos.

Além disso, pudemos observar que diferente do que os estudos anteriores costumavam defender, as atenienses não eram meras máquinas reprodutoras reclusas no interior das residências de seus pais e maridos eternamente submissas aos homens com quem conviviam. Não só as obrigações domésticas do dia-a-dia como as atividades ligadas às práticas culturais - desde visitas a túmulos de familiares até a atuação como oficiantes em grandes festivais de toda a comunidade – concediam às atenienses –

mesmo as **bem-nascidas** – a possibilidade de circularem de forma relativamente livre pelos espaços públicos da **pólis**.

Devemos ainda ressaltar que o aspecto mais importante que se evidenciou em tal dinâmica foi a relevância que as atenienses adquiriam como membros importantes e ativos da comunidade cívica por meio de sua atuação como agentes rituais. Os postos religiosos ocupados por algumas mulheres e o monopólio que os grupos de esposas legítimas tinham sobre alguns dos mais importantes festivais de Atenas permitiam que elas, em muitos momentos estivessem numa condição de igualdade com os cidadãos (que dominavam a vida política) e assim influenciassem ativamente (mesmo que de maneira indireta) os destinos de toda a comunidade.

Com base no tripé da matriz feminina, podemos dizer que um homem poderia conseguir uma espécie de reconhecimento efêmero de seus outros concidadãos ao estar acompanhado da mais bela dentre todas as cortesãs – talvez mais inveja do que admiração – mas que não lhe garantiria de positivo a longo prazo, pois uma bela companheira não acrescentava em nada a sua participação como cidadão. A convivência com uma esposa em um casamento bem sucedido era algo automaticamente reconhecido, pois era assim que a **pólis** continuaria existindo. Mais ainda, era motivo de prestígio para um homem ser pai de uma canéfora, esposo de uma oficiante durante as Tesmofórias ou filho de uma importante sacerdotisa.

O panteão dos deuses gregos aparecia como uma espécie de espelho da vida humana, reconhecendo todas as complexidades daquilo que significava ser homem ou ser mulher, demonstrando toda a ambiguidade e pluralidade que acompanham as construções do gênero, onde masculino e feminino estão constantemente se permeando.

O sistema politeísta ateniense proporcionava modelos dos papéis que os membros da comunidade cívica deveriam desempenhar ao longo de cada uma das

etapas de suas vidas. Por conseguinte, uma mulher exercendo suas funções como agente ritual se sentiria fortalecida pelos deuses no seu ciclo de vida como criança, donzela, noiva ou mãe, como, de maneira análoga, os homens eram amparados pelos deuses em seus papéis de garotos, efebos, soldados, marinheiros, maridos e pais.

Desta forma, ser mulher era ser uma virgem caçadora selvagem e indomável (Ártemis), uma filha virgem e pronta para casar (Perséfone), uma sedutora apaixonada (Afrodite), uma esposa legítima reconhecida por toda a comunidade (Hera), uma mãe dedicada (Deméter), da mesma forma que significava ser sábia, corajosa e viril como um guerreiro – de maneira bem masculina - e ter as habilidades de um artífice (Athená). Ser homem era ser artesão (Hefesto), guerreiro (Ares), marinheiro (Poseidon), pai e marido (Zeus), mas também, ao mesmo tempo, ter características mais femininas de um poeta e artista (Apolo) ou de um folião bastante ambíguo e sexualmente ativo (Dyonisos). Ao reconhecer a efetividade de tal sistema podemos começar a compreender porque os gregos antigos enfatizavam tanto a presença de ambos os gêneros em seus deuses, desenvolvendo um mecanismo baseado na experiência de homens e mulheres, refletindo e sustentando a condição humana em sua total percepção acerca de sexualidade, gênero e todo o ciclo da vida.

Numa sociedade baseada em preceitos de honra e vergonha, em que suas virtudes se revelavam a partir do reconhecimento de seus pares, a matriz feminina operava diretamente na construção do prestígio dos cidadãos atenienses. Estes homens eram compreendidos não só pelos seus próprios atos, mas também a partir das mulheres com quem conviviam e se relacionavam.

O **continuum** feminino que se desenvolve através da ideia da matriz oferece uma alternativa ao modelo tradicional de conceituação dos indivíduos na sociedade ateniense, onde o homem seria dominante e ativo e a mulher subordinada e passiva. A

concepção tríplice acerca das construções do gênero sobrepõe diferentes papéis femininos para assim poder relacionar diferentes tipos de atuações no interior da comunidade **políade** e todas as associações que as perpassavam. A cortesã, a esposa e a agente ritual simbolizam um espectro cultural que nos dá a possibilidade de esboçarmos interpretações acerca dos indivíduos, suas ações e os contextos em que acontecem. Em cada um dos contextos, nos perguntamos como um papel se relaciona com os outros.

A atuação feminina deve ser compreendida dentro de um panorama semântico onde os significados de uma ação dependem do lugar em que acontece e a relação com o contexto a sua volta - incluindo todas as outras formas de ação possíveis - o que ela propaga, o que ela inverte, o que ela alude e o que ela nega. Ao observarmos toda essa gama de presenças ausentes, alusões e assimilações que caracterizam as representações femininas, notamos que cada uma das posições que são atribuídas e desempenhadas pelas mulheres, dentro de todo esse sistema, é reconhecida e valorizada conforme sua relação com as demais.

Ao longo da nossa pesquisa, pudemos perceber que o modelo proposto pela matriz feminina coexiste com diversos paradigmas que descrevem sexo, gênero, atuação e troca. Portanto, o **continuum** feminino oferece uma alternativa a uma série de estruturas binárias tais como homem e mulher, pobres e elite, esposa e cortesã, às vezes contribuindo com as estruturas discursivas das mesmas, ou, em outras ocasiões, subvertendo-as.

Após três capítulos discorrendo todo o desenvolvimento de nossa pesquisa, torna-se compulsória a admissão de que o **continuum** estabelecido pela matriz feminina se apresenta como uma estratégia entre inúmeras outras que eram utilizadas no dia-a-dia dos atenienses do Período Clássico para descrever e prescrever comportamentos aos membros da comunidade. A partir de tais premissas, pudemos verificar também que

uma única formação discursiva – sendo algo construído, dinâmico e, acima de tudo, manipulável – poderia estar, inclusive, a serviço de interesses opostos e, por conta disso, estratégias diferentes eram utilizadas para descrever e regular identidades, coexistindo sem necessariamente estarem conciliadas.

Nossa pesquisa demonstrou também que a autoimagem que os atenienses construíram de si próprios só se completava com o conjunto de funções que compunham o quadro de atividades femininas e todos os sentidos e significados que acompanhavam cada uma delas e sua relação com todas as outras. Todo esse conjunto de fatores evidencia que os papéis e a importância que cabiam às mulheres na Atenas Clássica desafiam os discursos acerca da supremacia masculina – ontem e hoje -, pois é inegável que o monopólio feminino em diversas áreas e aspectos vitais para a continuidade da comunidade davam a elas a constante possibilidade de contestação e negociação. Tudo isso fica bastante evidente, quando, na famosa passagem do discurso **Contra-Neera**, Apolodoro indaga aos seus interlocutores na Assembleia:

Que poderia dizer cada um de vós quando chegar ante a sua mulher, filha, ou mãe, depois de haver absolvido a esta, quando os pergunte: Onde estavas? E respondes: Estávamos julgando; a quem? E os perguntará imediatamente. A Neera... [...]. Que, pois, fizestes? E vós respondereis: a temos absolvido. Sem dúvida já as mais sensatas das mulheres se indignarão convosco, porque julgastes justo que igual a elas, esta – Neera – participe dos direitos da **pólis** e de seus sacrifícios; [...] ([DEMÓSTENES]. **Contra-Neera**, 110-1).

A documentação escrita teve bastante importância em nosso trabalho, mas foram as imagens que, na maior parte do tempo, nos mostraram os elementos discursivos ora omitidos ora explicitados, deixando-nos assim, mais próximos de compreender como a matriz feminina era operada e manipulada para além dos limites da sua base. Ao nos debruçarmos sobre a iconografia que decorava com figuras vermelhas os vasos

atenienses do Período Clássico, tivemos a possibilidade de constatar que as mulheres eram elementos importantes no funcionamento das engrenagens que mantinham a máquina Atenas em perfeito funcionamento. A imagética da cerâmica ática evidencia a massiva presença dos mais diversos tipos de personagens femininas, realizando atividades variadas, nos mais diferentes lugares, deixando claro que as mulheres reclusas e veladas de diversas obras literárias da Antiguidade e de nossa época refletem muito mais o desejo de um grupo específico do que uma proximidade com o mundo das práticas reais.

A utilização do método de leitura imagética seriada nos permitiu observar que cada vaso se relaciona com os demais e não opera de maneira isolada. A compreensão de que cada peça pintada por um artista fazia parte de um diálogo com todo o resto de sua obra é essencial para apreendermos o sentido de cada uma das cenas que estudamos. Além disso, é necessário ter em mente que aquilo que cada pintor **fala** através das cenas que coloca sobre as superfícies dos vasos não se compõe como um discurso autônomo, mas que faz parte de um consenso acerca do imaginário da sociedade em que vive. As cenas pintadas nos vasos nos trazem pequenos flashes acerca do senso comum de como os atenienses se viam, e, assim, a interconexão entre várias obras de um mesmo artista e a produção de vários artistas do mesmo período pode nos dar um vislumbre mais amplo e mais fiel daquilo que os atenienses pensavam e conseqüentemente viviam.

O artista pinta o que sabe, o que conhece e o que acredita, mas também se adapta aos anseios de sua clientela, que mudavam, não apenas de acordo com tendências e modismos, mas também e acima de tudo, a partir de acontecimentos de ordem mais ampla que impactavam na própria maneira de ver o mundo dos atenienses – como a consolidação da democracia ou a Guerra do Peloponeso. Portanto, as mudanças na

compreensão da vida implicavam em mudanças na sua maneira de ser representada e isso tem que ser levado em conta.

Mesmo assim, admitimos que é aí que se apresenta a maior das limitações dos trabalhos acadêmicos, pois mesmo buscando e adotando novas ferramentas teóricas e metodológicas para o aprofundamento e refinamento das pesquisas, esses mecanismos são muito limitados diante da pluralidade de acontecimentos e opções que se apresentam na vida cotidiana de qualquer sociedade. Tanto a teoria quanto o método se baseiam em modelos, contudo a prática material do mundo vivido é dinâmica, dependente de escolhas individuais incontáveis, está em constante recombinação de acordo com cada situação. O grande desafio dos estudos acadêmicos é tentar impor uma coerência sobre algo que é confuso por natureza.

Por tudo isso, nossa pesquisa oferece uma série de respostas e resultados, propostas e tentativas de soluções para problemas compartilhados com outros pesquisadores. Todavia, devemos aceitar que a linha de chegada do presente trabalho representa, em um contexto mais amplo de discussão, apenas um entreposto de uma estrada que começa apenas a ser trilhada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a. Documentação Imagética:

Beazley Archive: Greek Painted Pottery. *In:*

<http://www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/Pottery.htm> . Fevereiro de 2015.

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

BOARDMAN, J. **Greek Sculpture**. London: Thames and Hudson, 1995.

_____. **Athenian Red Figure Vases**. London: Thames and Hudson, 1997a.

_____. **Athenian Red Figure Vases: The Classical Period**. London: Thames and Hudson, 1997b.

b. Documentação Escrita:

AESCHYLUS. **Agamemnon**. Trad. E. D. A. Morshead. Vol. VIII, Part 1. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14.

ATHENAEUS. **The Deipnosophists**. Books III.106E-V. Trad. Charles Burton Gulick. Cambridge, London: Harvard University Press, s.d.

_____. **The Deipnosophists**. Books XIII-XIV. Trad. Charles Burton Gulick. Cambridge, London: Harvard University Press, 1993.

ARISTÓFANES. **As Rãs e As Vespas**. Trad. Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, s.d.

_____. **The Acharnians. The Knights. The Clouds. The Wasps.** Trad. Benjamin Bickley Rogers. Cambridge, London: Harvard University Press, 1992.

_____. **Lisístrata.** Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Cone Sul, 1998.

_____. **Duas Comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes.** Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **As Mulheres que Celebram as Tesmofórias.** Trad. Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2001.

ARISTOTLE. The Politics. *In: Aristotle: The Politics and The Constitution of Athens.* Trad. Jonathan Barnes. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

[DEMÓSTENES]. Contra-Neera. *In: Discursos Privados.* Madrid: Gredos, 1983.

_____. Against Neaera. *In: Private Orations.* Trad. A. T. Murray. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1988.

Epigramas Eróticos Griegos: Antología Palatina (Libros V y XII). Trad. Guillermo Galán Vioque, Miguel A. Márquez Guerrero. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

EURÍPIDES. Hypollytus. *In: Four Plays: Medea, Hyppolitus, Heracles, Bacchae.* Trad. Michael R. Halleran. Newburyport: Focus Publishing, 2004.

_____. **Three Plays of Euripides: Alcestis, Medea, The Bacchae.** Trad. Paul Roche. W. W. Norton, 1974.

_____. **Medeia.** Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. **As Bacantes.** Trad. Edouro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.

HERÓDOTO. **História.** Trad. J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.

HOMERO. **Odisseia.** Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LUCIAN. Dialogues of the Courtesans. *In: Lucian Seventy Dialogues (The American Philological Association series of classical texts)*. Trad. Harry L. Levy. Oklahoma: University of Oklahoma, 1976.

_____. Dialogues of the Courtesans. *In: Lucian Selected Dialogues*. Trad. C. D. N. Costa. Oxford: Oxford University Press, 2005.

PLATO. **Lysis. Symposium. Gorgias**. Trad. W. R. M. Lamb. Cambridge, London: Harvard University Press, 1925.

_____. **O Banquete**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001.

PLUTARCH. Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publicola. *In: Plutarch's Lives*. Vol.1. Trad. Bernadotte Perrin. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1914.

_____. Péricles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus. *In: Plutarch's Lives*. Vol. 3. Trad. Bernadotte Perrin. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1984.

_____. **Moralia**. Vol. 8. Trad. Paul A. Clement, Herbert B. Hoffleit. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1986.

_____. **Moralia**. Vol. 9. Trad. Edwin L. Minar Jr., F. H. Sandbach, W. C. Helmbold. Cambridge, London: Harvard University Press, 1993.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Trad. M. G. Kury. Brasília: UNB, 1987.

XENOPHON. **Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology**. Trad. E. C. Marchant, O. J. Todd. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1992.

_____. **Apology of Socrates to the Jury. Oeconomicus. Symposium**. Trad. Robert C. Bartlett. Ithaca and London: Cornell University Press, 2006.

c. Dicionários:

- BURGUIÉRE, A. (Org.). **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- Collins Cobuild Essential English Dictionary**. Birmingham: Harper Collins Publishers, 1994.
- GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MOSSÉ, Cl. **Dicionário da Civilização Grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- PEREIRA, S. J. I. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.
- SILVA, K. M.; SILVA, M. H. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2006.

d. Bibliografia Instrumental e Específica:

- ALEXIOU, M. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. Oxford: Rowman & Littlefield, 2002.
- ARNADE, P.; HOWEL, M. C.; SIMONS, Fertile Spaces: The Productivity of Urban Space in Northern Europe. **The Journal of Interdisciplinary History**. v.32, n.4, p.515-48, 2002.
- ARTHUR-KATZ, M. Sexuality and the body in Ancient Greece. **Métis**. v.4, n.1, p.155-79, 1989.
- BARROS, G. N. M. **A Mulher Grega e estudos helênicos**. Londrina: UEL, 1997.
- BEARD, M. Adopting an approach II *In*: RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. (Org.). **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.12-36.

BÉRARD, Cl. L'impossible femme athlète. **Annali dell'Instituto Orientale di Napoli**. Naples, v.8, p.195-202, 1986.

_____. The Image of the Other and the Foreign Hero. *In*: COHEN, B. (Org.) **Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art**. Leiden, Boston, Köln: Brill's Scholars' List, 2000, p.390-412.

BLOK, J. H. Toward a coreography of women's speech in classical Athens. *In*: LARDINOIS, A.; McCLURE, L. (Ed.). **Making Silence Speech: Women's Voices in Greek Literature and Society**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

BOARDMAN, J. Sex Differentiation in Grave Vases. **AnnNap**. V.10, p.175-9, 1988.

_____. 'Reading' Greek Vases. **Oxford Journal of Archeology**. v.22, n.1, 109-14, 2003.

BODIQU, L.; FRÈRE, D.; MEHL, V. **Parfums et Odeurs dans l'Antiquité**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

BONFANTE, L. Nudity as a Costume in Classical Art. **American Journal of Archeology**. v.93, n.4, p.543-70, 1989.

BRULÉ, P. **La Fille d'Athènes: La religion des filles à Athènes à l'Époque Classique - mythes, cultes et société**. Paris: Presses Univ. Franche-Comté, 1987.

_____. **Women of Ancient Greece**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

BURKE, P. **História e teoria social**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BURKERT, W. **Greek Religion: Archaic and Classical**. Oxford: Blackwell, 1988.

BURTON, J. Women's Commensality in the Ancient Greek World. **Greece and Rome**. v.45, n.2, p.143-65, 1998.

BUXTON, R. **La Grèce de l'Imaginaire, les Contextes de la Mythologie**. Paris: Édition la Découverte, 1996.

- CALAME, Cl. **Les Choeurs de Jeunes Filles en Grèce Archaique**. Rome: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.
- _____. **Le Récit en Grèce Ancienne: Enonciations et representations de Poètes**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- _____. **Eros en la Antigua Grecia**. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- CARDOSO, C. F. S. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas: Papirus, 1997.
- CANNON, A. The Quantification of Architectural Assemblages: Some Implications for Behavioural Inferences. **American Antiquity**. V.48, p.785-92, 1983.
- CAVICCHIOLI, M. R. O Falo na Antiguidade e na Modernidade: uma leitura foucaultiana. *In*: RAGO, M.; FUNARI, P. P. A. (Org.) **Subjetividades Antigas e Modernas**. São Paulo: Annablume, 2008, p.236-49.
- CERQUEIRA, F. V. A iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. **História em Revista**. Pelotas: v.6, p.85-96, 2000.
- CLARK, A. J. et al. **Understanding Greek Vases: a guide to terms styles and techniques**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2002.
- CLINTON, K. **Eleusis. The Inscriptions on Stone. Documents of the Sanctuary of the Two Goddesses and Public Documents of the Deme**. Athens: The Archaeological Society at Athens, 2005.
- COHEN, B. Introduction. *In*: COHEN, B. (Org.) **Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art**. Leiden, Boston, Köln: Brill's Scholars' List, 2000, p.390-412.
- COHEN, E. E. Free and Unfree Sexual Work: An Economic Analysis of Athenian Prostitution. *In*: FARAONE, C. A.; McCLURE, L. K. (Org.) **Prostitutes and Courtesans in the Ancient World**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.

- COLE, S. **Landscapes, Gender and Ritual Space**. Berkeley: University of California press, 2004.
- COLLARD, E.; CROPP, M. J.; LEE, K. H. (Ed.). **Euripides: Selected Fragmentary Plays**. Warminster: Aris & Phillips, 2009.
- CONNELLY, J. B. **Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.
- CULLEY G. R., The Restoration of Sanctuaries in Attica, II. **Hesperia**. v.46, p.291-8, 1977.
- DAVIDSON, J. N. **Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens**. New York: St. Martin Press, 1998.
- DEAN-JONES, L. A. **Women's Bodies in Classical Greek Science**. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- DELAVAUD-ROUX, M.-H. **Les danses pacifiques em Grèce Antique**. Provence: Université de Provence, 1994.
- DETIENNE, M. The Violence fo Well-Born Ladies: Women at the Thesmophoria. *In*: _____.; VERNANT, J-P. **The Cuisine of Sacrifice Among the Greeks**. Chicago: Chicago University Press, 1989, p.129-47.
- DIGNAS, B. Benefitting Benefactors: Greek Priests and Euergetism. **L'Antiquité Classique**. V.75, p.71-84, 2006.
- DILLON, M. Post-nuptial sacrifices on Kos (Segre, ED 178) and ancient Greek marriage rites. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, v.124, p.63–80, 1999.
- _____. **Girls and Women in Classical Greek Religion**. New York: Routledge, 2008.
- DINSMOOR, W. B. **The Architecture of Ancient Greece**. New York: Biblo and Tannen, 1973.
- DOVER, K. J. **A Homossexualidade na Grécia Antiga**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

- DUFAUT, A. How Carrying Water Affects Women's Health. *In*: KERR, C. **Community Health and Sanitation**. London: Intermediate Technology Publications, 1990, p. 30-36.
- FANTHAM, E. *et alii*. **Women in Classical World: Image and Text**. New York-Oxford: Oxford University Press, 1994.
- FARAONE, C. A. Playing the Bear and Fawn for Artemis: Female Initiation or Substitute Sacrifice?" *In*: DODDS, D; FARAONE, C. A. (Ed.). **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New Critical Perspectives**. London and New York: Psychology Press, 2003, p.43-68.
- _____. ; McCLURE, L. K. (Org.) **Prostitutes and Courtesans in the Ancient World**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.
- FERNANDES, B. M. Os Campos da Pesquisa em Educação do Campo: Espaço e Território Como Categorias Essenciais. *In*: MOLINA, M. C. (Org.). **Educação do Campo e Pesquisa: questões para reflexão**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2006, p.27-39.
- FERRARI, G. **Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- FISHER, N. *Gymnasia and the Democratic Values of Leisure*. *In*: CARTLEDGE, P.; MILLETT, P; VON REDEN, S. (Ed.) **Kosmos: Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.84-104.
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- _____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- FOXHALL, L. House Clearance: Unpacking the "Kitchen" in Classical Greece. *In*: WESTGATE, R.; FISHER, N.; WHITLEY, J. (Ed.) **Building Communities: House,**

Settlement and Society in the Aegean World and Beyond. London: British School of Athens, 2007a, p.233-42.

_____. **Olive Cultivation in Ancient Greek Farming: Seeking the Ancient Economy.** Oxford: Oxford University Press, 2007b.

_____.; NEHER, G. Introduction. *In:* ____ (Ed.). **Gender and the City before Modernity.** Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p.1-19.

FRONTISI-DUCROUX, F. Images grecques du féminin: tendances actuelles de l'interprétation. **Clio.** v.19, p.135-47, 2004.

FUNARI, P. P. A. Os Historiadores e a Cultura Material. *In:* PINSKY, C.B. (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2005, p.81-110.

GARRISON, D. H. **Sexual Culture in Ancient Greece.** Norman: University of Oklahoma Press, 2000.

GILCHRIST, R. Archeological Biographies: Realizing Human Lifecycles, -Courses and – Histories. **World Archeology.** V.31, p.325-8, 2000.

GILHULY, K. **The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens.** Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi: Cambridge University Press, 2009.

GOLDEN, M. **Children and Childhood in Classical Athens.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

GRAF, F. Pompeii in Greece: Some Considerations about Space and Ritual in Greek Polis. *In:* HÄGG, R. (Ed.). **The Role of Religion in the Early Greek Polis. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 16–18 October 1992.** Stockholm: Svenska Institutet i Athen, 1996, p.56-65.

- GRAHAM, A. J. The Woman at the Window: Observations on the 'Stele from the Harbour' of Thasos. **The Journal of Hellenic Studies**. V.118, p.22-40, 1998.
- GUIRAD, H. Representations de femmes athletes (Athènes, VI-V siècle avant J.-C.). **Clio**. v.23, p.269-78, 2006.
- HALPERIN, D. M.; WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (Org.) **Before Sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world**. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- HAME, K. J. Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytaimestra, Medea, Antigone. **Classical Philology**. V.103, p.1-15, 2008.
- HAMEL, D. **Trying Neaira: The True Story of a Courtesan's Scandalous Life in Ancient Greece**. Harrinsonburg: R. R. Donnelly & Sons, 2003.
- HARDING, V. Space, Property and Propriety in Urban England. **Journal of Interdisciplinary History**. v.32, p.549-69, 2002.
- HENDERSON, J. **The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy**. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- HOLST-WARHAFT, G. Dangerous Voices: Women's Lament in Greek Literature. London and New York: Routledge, 1992.
- HUMPHREYS, S. **The Family, Women and Death**. London and Boston: Routledge and Keegan Paul, 1983.
- HUNTER, V. J. **Policing Athens: Social Control in the Attic Lawsuits, 420-320 B. C.**. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- JAMESON, M. H. Sacrifice and Ritual: Greece. *In*: GRANT, M.; KITZINGER, R. (Ed.). **Civilizations of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome**. Vol.2. New York: Scribner Book Company, 1988, 959-80.

- KALTSAS, N.; SHAPIRO, A. (Ed.) **Worshipping Athena: Ritual and reality in Classical Athens**. New York: Alexander Onassis Fund, 2008.
- KARRAS, R. M. Active/Passive, Acts/Passions: Greek and Roman Sexualities. **The American Historical Review**. American Historical Association, v.105, n.4, p.1250-65, 2000.
- KAVOULAKI, A. Processional Performance and the Democratic Polis. *In*: Goldhill, S.; Osborne, R. (Ed.) **Performance Culture and Athenian Democracy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.293-320.
- KEARNS, E. Order, Intention, Authority: Ways of Looking at Greek Religion. *In*: POWELL, A. (Ed.). **The Greek World**. London: Routledge, 1995, p.511-29.
- KEESLING, C. **The Votive Statues of the Athenian Acropolis**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- KEULS, E. C. **The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens**. California: University of California Press, 1993.
- KILMER, M. F. **Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases**. London: Duckworth, 1993.
- KOCKA, J. Comparison and Beyond. **History and Theory**. Berlin: v.42, p.39-44, 2003.
- KOLOSKI-OSTROW, A. N.; LYONS, C. L. (Org.) **Naked Truths: women, sexuality, and gender in classical art and archeology**. London and New York: Routledge, 2000.
- KRON, U. Priesthoods, Dedications and Euergetism: What Part Did Religion Play in the Political and Social Status of Greek Women? *In*: HELLSTROM, P.; ALROTH, B. (Ed.). **Religion and Power in the Ancient Greek World**. Proceedings of the Uppsala Symposium 1993. Stockholm: Acta Universitatis Upsaliensis, 1996, p.139-82.
- KYLE, D. G. The Panathenaic Games: Sacred and Civic Athletics. *In*: NEILS, J. (Ed.) **Goddess and the Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens**. Princeton: Princeton University Press, 1992, 77-101.

- _____. **Sport and Spectacle in the Ancient World**. Malden and Oxford: Blackwell, 2007.
- LEDUC, C. Como dá-la em casamento? A noiva no mundo grego (séculos IX-IV a.C.). *In*: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). **História das Mulheres no Ocidente I**. Porto: Afrontamento, 1993, p.277-347.
- LEFEBVRE, H. **The Production of Space**. Cambridge: Blackwell Publishers, 1991.
- LEFKOWITZ, M. R. **Women in Greek Myth**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- _____. Women in the Panathenaic and Other Festivals. *In*: NEILS, J. (Ed.) **Worshipping Athena: Parthenaia and Parthenon**. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, p.78-91.
- _____. **Greek Gods, Human Lives: What We Can Learn from Myths**. New Heaven: Yale University Press, 2003.
- LESSA, F. S. **Mulheres de Atenas: MéliSSa do Gineceu à Ágora**. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001.
- _____. **O Feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- LEWIS, S. **The Athenian woman: an iconographic handbook**. London and New York: Routledge, 2002.
- LICHT, H. **Sexual Life in Ancient Greece**. London: Routledge, 1933.
- LIMA, A. C. C. **Cultura Popular em Atenas no V Século a.C.**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.
- LISSARRAGUE, F. **Un flot d'images, une esthétique du banquet grec**. Paris: Éditions Adam Biro, 1987.
- _____. A Figuração das Mulheres. *In*: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). **História das Mulheres no Ocidente I**. Porto: Afrontamento, 1990, p.203-71.

- _____. Um ritual do vin: la libaton. *In*: MURRAY, O.; TECUSAN, M. (Ed.). **In Vinu Veritas**. London, 1995.
- _____. Intrusiones en el Gineceo. *In*: VEYNE, P.; LISSARRAGUE, F.; FRONTISI-DUCROUX, F. **Los Misterios del Gineceo**. Madrid: Akal, 2003.
- _____. ; DURAND, J-L. Um lieu d'image: l'espace du loutérior. **Ephaistos**. v.2, p.89-106, 1980.
- LLEWELLYN-JONES, L. **Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece**. London: Classical Press of Wales, 2003.
- LORAUX, N. (Org.) **La Grèce au Féminin**. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- MACKENEY, R. Public and Private in Renaissance Venice. **Renaissance Studies**. v.12, p.109-30, 1998.
- MACTOUX, M-M. Autour Du Travail ao Féminin. **Métis: Revue d'Anthropologie Du monde Grec Ancien**. Paris – Athènes: v. IX-X, 1994-1995.
- MATOS, M. I. S., História, Mulher e Poder: da invisibilidade ao gênero. *In*: FRANCO, S. P., NADER, M. B., SILVA, G. V. (Org.) Vitória: EDUFES, 2006, p.9-23.
- McCLURE, L. K. **Courtesans at Table: Gender and Greek Literary Culture in Athenaeus**. London and New York: Routledge, 2003.
- METZ, C. Além da Analogia, a Imagem. *In*: **A Análise das Imagens**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- MILES, C.; NORWICH, J. J. **Love in the Ancient World**. London: Weidenfel and Nicolson, 1997.
- MOSSÉ, Cl. **La Mujer en la Grécia Clássica**. Madrid: Nerea, 1990.
- _____. Épouses, Concubines et Courtisanes. **Les Collections de l'Histoire**. n.5, 1999.

- NEILS, J. (Ed.). **Goddess and Polis: the Panathenaic festival in ancient Athens**. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- _____. Others Within the Other: An Intimate Look at Hetairai and Maenads. *In*: COHEN, B. (Org.) **Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art**. Leiden, Boston, Köln: Brill's Scholars' List, 2000, p.203-26.
- NEVETT, L. C. **Domestic Spaces in Classical Antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- NIDDAM-HOSOI, N. Des Femmes au Louterion: a La croisée d'une esthétique masculineet feminine au travers des objets. **Images Re-vues**. v.4, 2007.
- NOTOR, G. **La Femme dans l'Antiquité Grecque: Texte e Dessins**. Paris: Henri Laurens, 1901.
- NUSSBAUM, M. C.; SIHVOLA, J. (Org.) **The Sleep of Reason: erotic experience and sexual ethics in ancient Greece and Rome**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.
- OAKLEY, J. H. **Picturing Death in Classical Athens**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- _____. ; SINOS, R. H. **The Wedding in Ancient Athens**. Madison and London: The University of Wisconsin Press, 1993.
- OLIVOVA, V. **Sports and Games in the Ancient World**. London: Orbis, 1984.
- OSBORNE, R. **Demos: The Discovery of Classical Attika**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- _____. Women and Sacrifice in Classical Greece. **Classical Quarterly**. v.43, p.392-405, 1993.

_____. Desiring Women on Athenian Pottery. *In*: KAMPEN, N. B. (Org.) **Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy**. Cambridge: University of Cambridge Press, 1996, p.65-80.

OWENS, E. J. The Enneakrounos Fountain House. **Journal of Hellenic Studies**. V.102, p.222-5, 1982.

PARISINOU, E. 'Lighting' the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in the Late Archaic and Classical Periods. **Greece and Rome**. v.47, n.1, p.19-43, Abril, 2000.

PARKER, R. C. T. **Athenian Religion**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

_____. **Polytheism and Society at Athens**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

PEIRCE, S. Death, Revelry, and 'Thysia'. **Classical Antiquity**. v.12, n.2, p.219-66, Out., 1993.

_____. Visual Language and Concepts of Cult on the 'Lenaia Vases'. **Classical Antiquity**. v.17, p.59-95, 1998.

POMEROY, S. B. **Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clásica**. Madrid: Akal, 1999.

_____. **Families in Classical and Hellenistic Greece: Representations and Realities**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

PIRENNE-DELFORGE, V. **L'Aphrodite grecque**. Athens; Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994.

RAMSEY, G. Royal Female Intervention and Patronage in Hellenistic Civic Communities. *In*: FOXHALL, L.; NEHER, G. (Ed.) **Gender and the City Before Modernity**. Oxford: Wiley-Blackwell 2013, p.21-37

- RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. **Looking at Greek Vases**. New York: Cambridge University Press, 2007.
- REILLY, J. Many Brides: "Mistress and Maid" on Athenian Lekythoi. **Hesperia**. v.58, n.4, p.411-44, 1989.
- RICHLIN, A. (Org.) **Pornography and Representation in Greece and Rome**. New York: Oxford University Press, 1992.
- RIDGWAY, B. S. Ancient Greek Women and Art: The Material Evidence. **American Journal of Archeology**. v.91, n.3, p.399-409, 1987.
- ROMANO, D. Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice. **Journal of Social History**. v.23, p.339-53, 1989.
- ROBERTS, N. **As Prostitutas na História**. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1998.
- ROBERTSON, M. Attic Red-Figure Vase-Painters. **The Journal of Hellenic Studies**. v.85, p.90-101, 1965.
- _____. Adopting an approach I *In*: RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. (Org.). **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.1-12.
- RODRIGUES, J. C. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ROTROFF, S. I.; LAMBERTON, R. D. **Women in the Athenian Agora**. Athens: American School of Classical Studies, 2006.
- ROY, J. An Alternative Sexual Morality for Classical Athenians. **Greece and Rome**. v.44, p.11-22, 1997.
- SABETAI, V. The Poetics of Maidenhood: Visual Constructs of Womanhood in Vase-Painting. *In*: SCHMIDT, S.; OAKLEY, J. (Ed.). **Ermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation Griechischer Vasenmalerei**. Munich, C. H. Beck, p.103-14.

- SALLES, C. **Nos Submundos da Antiguidade**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SÁNCHEZ, C. **Arte y erotismo en el mundo clásico**. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- SCHMITT-PANTEL, P. Athéna Apatouria et la ceinture: les aspects féminins des Apatouries à Athènes. *Annales ESC*, v.32, n.6, p.1059-71, 1977.
- _____. Banquet et Cité Grecque. **Melanges de l'École Française de Rome. Antiquité**. v.97, n.1, p.135-58, 1985.
- _____. A História das Mulheres na Antiguidade, Hoje. *In*: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.) **História das Mulheres no Ocidente I**. Porto: Afrontamento, 1991, p.591-604.
- _____. Les femmes grecques et l'andron. **Clio**. v.14, 155-81, 2001.
- SCOTT, J. W. Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica. **Educação & Realidade**. v.20, n.2, p.71-99, jul.- dez., 1995.
- SHAPIRO, H. A. The iconography of Mourning in Athenian Art. **American Journal of Archeology**. v.95, n.4, p.629-56, 1991.
- SIMON, E. **Festivals of Attica: An Archaeological Commentary**. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- SOIHET, R. História das Mulheres. *In*: CARDOSO, C. F. & VAINFAS, R. **Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p.275-96.
- _____. História das Mulheres e Relações de Gênero: algumas reflexões. *In*: <http://www.historia.uff.br/nec/textos/text33.PDF>. Niterói: Núcleo de Estudos Contemporâneos, Dezembro de 2006.
- SOULI, S. A. **The Love Life of the Ancient Greeks**. Athens: Editions Michalis Toubis, 1997.

- SOURVINOU-INWOOD, C. A Trauma in Flux: Death in the Eighth Century and After. *In:* HAGG, R. (Ed.). **The Greek Renaissance in the Eighth Century BC: Tradition and Innovation**. Stockholm: Svenska Institutet i Athen, 1983, p.47-8.
- SPIVEY, N. **Greek Art**. London: Phaidon, 1997.
- STEHLE, E. **Performance and gender in ancient Greece: nondramatic poetry in its setting**. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- SUTTON Jr., R. Pornography and Persuasion on Attic Pottery *In:* RICHILIN, A. **Pornography and Representation in Greece and Rome**. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992, p.3-35.
- _____. Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens. **The Journal of the Walters Art Gallery**. v.55/56, p.27-48, 1997/98.
- THEML, N. Ordem e Transgressão do Corpo nos Vasos Atenienses. *In:* SILVA, F. C. T. (Org.). **História e Imagem**. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 1998a, p.305-20.
- TURNER, J. A. **Hiereiai: acquisition of feminine priesthoods in ancient Greece**. Santa Barbara: University of California, 1983.
- VAN-STRATEN, F. Did the Greeks Kneel before Their Gods? **BABesch**, v.49, p.159-89, 1974.
- _____. Greek Sacrificial Representations: Livestock Prices and Religious Mentality. *In:* LINDERS, T.; NORDQUIST, G. (Ed.). **Gifts to the Gods: Proceedings of the Uppsala Symposium, 1985**. Stockholm: Acta Universitatis Upsaliensis, 1987, p.159-70.
- VERBANCK-PIÉRARD, A.; MASSAR, N.; FRÈRE, D. (Org.) **Parfums de l'Antiquité: La rose et l'encens em Méditerranée**. Bruxelles: Musée Royal de Mariemont, 2008.
- VERNANT, J-P. **Mito e Pensamento Entre os Gregos**. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

- VLASSOPOULOS, K. Free Spaces: Identity, Experience and Democracy in Classical Athens. **Classical Quarterly**. v.57, n.1, p.33-52, 2007.
- VRISSIMTZIS, N. A. **Amor, Sexo e Casamento na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2002.
- WELCH, E. S. **Art and Authority in Renaissance Milan**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- WILLIAMS, D. Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation. *In*: CAMERON, A.; KUHRT, A. (Org.) **Images of Women in Antiquity**. London and Sydney: Croom Helm, 1984.
- _____. Potter, Painter and Purchaser. *In*: **Culture et Cité: L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque**. Bruxelles: Fondation Archéologique de l'Université Libre de Bruxelles, 1995, p.139-60.
- _____. **Greek Vases**. London: British Museum Press, 1999.
- WINKLER, J. J. **The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece**. London and New York: Routledge, 1990.
- WRIGHT, D. **Os Ritos e Mistérios de Elêusis**. São Paulo: Madras, 2004.
- WRIGHT, F. A. **Feminism in Greek Literature from Homer to Aristotle**. London: Routledge, 1923.
- ZAIMAN, L. B. As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades. *In*: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.) **História das Mulheres no Ocidente I**. Porto: Afrontamento, 1990, p.411-63.

ABREVIACOES

ARFV - BOARDMAN, J. **Athenian Red Figure Vases**. London: Thames and Hudson, 1997a.

ARV - BEAZLEY, J. D. **Attic Red-Figure Vase Painters**. Oxford: Clarendon Press, 1963.

BAGPP - Beazley Archive: Greek Painted Pottery *In:*
<http://www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/Pottery.htm>. Fevereiro de 2015.

CP - BOARDMAN, J. **Athenian Red Figure Vases: The Classical Period**. London: Thames and Hudson, 1997b.