

Relações de gênero e esposas atenienses: cenas de gineceu

Fábio de Souza Lessa

Edson Moreira Guimarães Neto

RESUMO

Nosso trabalho tem como principal objetivo analisar os espaços em que as esposas legítimas dos cidadãos atenienses atuavam ao longo do período clássico. Defendemos que a permeabilidade e a flexibilidade desses espaços ultrapassavam em muitos sentidos aquilo que era pregado pelo discurso do modelo feminino ideal. Para comprovarmos essa hipótese, utilizaremos o constante diálogo entre a documentação escrita e a cerâmica ática de figuras vermelhas.

PALAVRAS-CHAVE

Atenas clássica; gênero; iconografia.

N

este artigo, propomos refletir sobre o espaço de atuação das esposas legítimas atenienses do período clássico (séc. V e IV a.C.). Tradicionalmente, às mulheres é reservado o espaço interno do *oikos*, mais precisamente o gineceu, espaço físico feminino por excelência na sociedade dos atenienses, no qual poucos homens entravam. Curiosamente, foi a *pólis* democrática que mais tentou cercar a ação das suas esposas. Porém, defendemos que, apesar do discurso masculino idealizado buscar relegar as esposas legítimas ao gineceu, caracterizando-as como passivas e frágeis, elas conquistaram espaços de atuação e criaram lugares próprios de validação social feminina através do exercício das práticas cotidianas.

Não se quer com isso negar, e nem mesmo se poderia, a associação feminina com o espaço interno. Aristófanes, por exemplo, utiliza com frequência o advérbio *éndon* – que significa dentro, interiormente, em casa – para enfatizar essa associação entre o feminino e o interior (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, v. 149, 454, 456, 510 e 894). Ana Iriarte (1990, p. 23) argumenta que a associação estabelecida pelos autores gregos antigos entre o espaço privado e o feminino não implicava a reclusão física da mulher no interior do *oikos*.

A ideologia masculina da sociedade ateniense se utilizava basicamente de dois veículos para a propagação do modelo rigoroso de comportamento feminino. O primeiro se constituía pelos textos escritos. A sociedade letrada ateniense tinha acesso a esses textos e os reproduzia pela oralidade e pelo costume às esposas. A documentação imagética representava o segundo veículo de divulgação do modelo *mélissa*.¹

Mesmo que alguns vasos fossem caros e, por isso, direcionados aos segmentos sociais mais abastados, a circulação das imagens era de domínio público. Uma esposa pobre, por exemplo, poderia entrar em contato com essas imagens quando participava de um ritual funerário ou ainda poderia vê-las nas casas que frequentava, para o trabalho ou lazer. As imagens funcionavam como um suporte de mensagem sem fronteiras, pois atingiam ao mesmo tempo os diversos segmentos sociais, grupos letrados ou não, variando apenas o uso e o sentido atribuídos às mensagens no interior de cada um deles (o

das esposas, por exemplo).

Neste trabalho, vamos nos concentrar na análise das imagens pintadas na cerâmica ática do séc. V a.C. que representem personagens femininas exercendo atividades cotidianas no interior do gineceu. Sian Lewis (2002, p. 59) enfatiza que, de todos os temas representados na cerâmica, o do trabalho doméstico é mais frequentemente invocado como provada vida cotidiana feminina na Grécia clássica. É um tema familiar nas discussões sobre a vida das mulheres: autores se esmeram em apresentar uma série de imagens que apresentam diferentes tarefas domésticas, e essas imagens são tomadas como *reproduções fotográficas* de esposas atenienses exercendo típicas tarefas diárias. Não podemos deixar de ressaltar que as atividades domésticas, como qualquer outro tema iconográfico, têm suas próprias convenções de representação, estando sujeito a alterações ao longo do tempo.

A possibilidade de novas abordagens sobre o feminino, na Antiguidade ou nas demais sociedades, advém, assim defendemos, dos pressupostos teóricos oferecidos pela História de Gênero.

Partimos do princípio de que a categoria gênero sublinha o aspecto relacional entre homens e mulheres, evitando assim lançar as mulheres num campo sem interlocução. O principal pressuposto do gênero é, de acordo com P.S. Pantel (1993, p. 595), entender a diferença entre masculino e feminino como resultado da organização social da relação social entre os sexos, logo distanciada do determinismo biológico. Enfatizamos que “[...] gênero procura destacar que a construção do feminino e do masculino é definida em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados (MATOS, 2006, p. 14-5).

Adotamos uma postura de distanciamento das concepções essencialistas que entendem sexo e gênero como naturalizados (LESSA; FILHO, 2008, p. 17). Na medida em que a sexualidade também era tratada como natural, as diversidades anatômicas entre homens e mulheres justificariam diferenças entre os gêneros. Concordamos que:

Em oposição a esta ideia, considerando-se que para cada sociedade as vivências, práticas, representações e regras sociais são distintas, mais do que um aspecto biológico, a sexualidade, dentro das ciências humanas, deve ser entendida como um fenômeno cultural e estudada como tal. O próprio significado dos conceitos da sexualidade é culturalmente construído (CAVICCHIOLI, 2008, p. 240).

Tanto na produção das Ciências Humanas quanto na historiografia, em específico, o gênero vem se impondo como uma questão fundamental. Segundo Maria I. Matos (2006, p. 9), “o campo se expandiu e questões emergentes nessas pesquisas têm contribuído de modo significativo para a renovação temática e metodológica das disciplinas, possibilitando a descoberta de temáticas, testemunhos, documentos, [...]”.

Gênero é pluralidade, isto é, pressupõe a busca de diferenças dentro da diferença, porque os grupos de homens e de mulheres não constituem simples aglomerados. Homens e mulheres devem ser pensados em suas diversidades, no bojo da historicidade e de suas inter-relações (MATOS, 2006, p. 14). Por isso, o grupo das esposas bem-nascidas deve ser entendido como heterogêneo.

Distanciando-se de pensar a categoria gênero por meio de um modelo binário, Kate Gilhuly (2009, p. 2) propõe a reflexão com base em uma *matriz feminina*. Segundo a autora:

A matriz feminina – que configurou o relacionamento entre a prostituta, a esposa e a sacerdotisa ou agente ritual – foi um princípio organizacional utilizado pelos atenienses do Período Clássico para pensar e falar de si mesmos; era parte do imaginário social ateniense. Esta estrutura opera em uma variedade de textos e gêneros e estava, portanto, ligada a várias facetas da identidade ateniense.²

Em vez de conceber o feminino como oposto ao masculino, a matriz feminina permite que um tipo de mulher seja definido em relação aos outros (GILHULY, 2009, p. 2-3), dimensionando com maior destaque a heterogeneidade dos grupos femininos. Até mesmo porque, segundo ainda a autora, gênero não é um campo unificado – há diferentes estratégias para representá-lo, e elas circulam em uma variedade de permutações (GILHULY, 2009, p. 8 e 23).

Sabemos que a proposta de direcionamento para outros tipos de documentação que não a escrita gera algumas incertezas visto que o treinamento em geral dos historiadores os leva a ficarem mais à vontade com documentos escritos (GASKELL, 1993, p. 237). A diversidade de documentações também é uma exigência dos estudos de gênero (MATOS, 2006, p. 17). É relevante destacarmos que “como em qualquer domínio da história, é imperioso mobilizar todo e

qualquer tipo de documentação disponível que seja pertinente à problemática em causa” (MENESES, 2012, p. 253).

Sian Lewis (2002, p. 7) dedica atenção a questão da relação entre textos escritos e imagéticos. Segundo a autora, a tradição de usar as imagens pintadas na cerâmica para ilustrar ideias advindas da literatura vem de longa data, assim como o uso de textos literários para elucidar a imagética. Segundo ainda S. Lewis (2002, p. 7-8), cerâmica e literatura não podem ser lidas em sequência para confirmação mútua. No caso específico dos registros da cerâmica, podemos dizer que são deformados, fragmentários e incompletos se comparados à literatura; porém, de fato, nenhum dos dois nos conta a história por inteiro.

A sustentação da hipótese de que a esposa bem-nascida pode atuar da mesma forma que os homens no âmbito público resulta de um novo olhar oriundo de outro tipo de documentação a ser pesquisada – a documentação imagética e a cultura material - e também de um olhar que não se restringe unicamente às fronteiras da própria produção historiográfica. Neste caso, a diversificação da documentação nos possibilitou concluir pela não rigidez do modelo *mélissa* e por conceber esse mesmo modelo como resultante ideológico da sociedade *poliade*. Quanto às imagens em especial, elas “... são, e têm sido sempre, um tipo de linguagem, ou seja, atestam uma intenção de comunicar, que é dotada de um sentido e é produzida a partir de uma ação humana intencional” (PESAVENTO, 2008, p. 99). Convém ainda acentuarmos que as imagens não contribuem apenas para representar o passado, mas também para construí-lo (MENESES, 2012, p. 259).

Outra preocupação presente no estudo das imagens é a necessidade de tomá-las como um todo, isto é, nenhum elemento que as compõe deve ser excluído da interpretação, mesmo porque o historiador deve compreender a totalidade da imagem (DURAND; LISSARRAGGUE, 1983, p. 170). As imagens na cerâmica não podem ser extraídas de seu contexto e interpretadas de maneira acrítica. A relação de uma cena com a decoração do vaso inteiro; a proveniência do vaso e seu uso real; a relação da cena com aquelas em vasos similares, tudo isso serve para qualificar e questionar uma única interpretação (LEWIS, 2002, p. 4; STEINER, 2009, p. 75).

Ao considerar o tópico das mulheres, é importante observar tanto a distribuição geográfica quanto cronológica das cenas. Imagens de mulheres mudam ao longo do tempo, com temas tornando-se moda e depois perdendo popularidade. O repertório de cenas femininas torna-se muito mais padronizado e limitado após 440 a.C.; muitos dos tópicos comuns no início das figuras vermelhas, tais como *sympósia*, sexo, corte e trabalho doméstico, desaparecem, para serem substituídos por cenas localizadas em interiores domésticos, preparações para casamentos e cenas funerárias. Por volta do período da Guerra do Peloponeso, imagens de mulheres em casa ou concentradas na prática ritual passam a dominar a cerâmica decorada. Mais do que usar todas as imagens de mulheres indiscriminadamente, nós devemos estar atentos para tais mudanças, e perguntarmo-nos por que as tendências deveriam ir e vir (LEWIS, 2002, p. 9).

De acordo com Eduardo Paiva (2006, p. 14), as “imagens são, geralmente e não necessariamente de maneira explícita, plenas de representações do vivenciado e do visto e, também, do sentido, do imaginado, do sonhado, do projetado”. As pinturas que encontramos representadas sobre o suporte cerâmico se constituem numa concepção dos artesãos sobre um determinado fenômeno. Ela não é a realidade histórica em si, mas traz consigo uma porção dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas, e, portanto, não se esgota em si mesma (PAIVA, 2006, p. 19). Tais proposições nos remetem à necessidade de contextualizar as imagens; isto porque elas devem ser entendidas como um sistema de signos criadores de significados (BÉRARD, 1983, p. 5-10) e, neste sentido, devem ser imediatamente recolocadas nos seus diversos contextos.

Importante ainda a ser destacado é a atenção necessária que devemos dispensar à relação entre forma e mensagem a ser transmitida ao analisarmos uma imagem. É justamente nessa relação que se encontra expressa a intenção do artista e de todo o grupo social envolvido na sua realização, não esquecendo os destinatários que irão consumi-la.

Feitas tais considerações, passemos à análise de duas cerâmicas de figuras vermelhas contendo cenas femininas no interior do gineceu. A primeira, uma *pyxis* datada de 460-40 a.C. e a segunda, uma *hydría* de 440-30 a.C.



Figura 1 – 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, 2010, p. 64; RICHTER, 1907, p. 419.

A primeira imagem (figura 1), representada em uma *pýxis*,³ faz referências às tarefas domésticas realizadas pela esposa no interior do *oikos*: a tecelagem, a fiação e as atividades de organização, além de nos conduzir às intimidades do gineceu e à convivência em grupo. Podemos considerar que esta é uma cena doméstica típica que atua no sentido de reforçar a ação feminina no interior do grupo doméstico idealizada pela sociedade ateniense (KEULS, 1993, p. 21).

Temos representada na imagem uma cena de interior de uma residência, o que se evidencia por uma coluna jônica sobre um pedestal. Seis mulheres se encontram em cena, todas vestidas com *chitón*, *himátion* e um *sakkós* – 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* 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 (1907, p. 418-9), é provável que a mulher próxima a 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.

O fato de todas as personagens 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.

No que se refere aos jogos de olhares, as seis personagens foram representadas em perfil. Neste caso, a veiculação da mensagem se

dirige a um receptor-ator da cena, e não a um enunciador-destinatário externo (CALAME, 1986, p. 108).

Podemos observar que os elementos euforizados pelo pintor na imagem são as virtudes femininas e as atividades domésticas (fiação, tecelagem, gerenciamento do *oïkos*), a vida privada, a convivência feminina, o trabalho doméstico em grupo e as relações de parentesco e amizade.

Platão (*Leis*, VII, 805e), visando demonstrar as especificidades culturais atenienses no que se refere à educação de uma esposa, euforiza como um costume em Atenas, a atuação feminina na administração do *oïkos* e o controle sobre toda a tecelagem.

Xenofonte também euforiza os mesmos atributos. A participação feminina na administração do *oïkos*, quando Iscomâco afirma a Sócrates que “[...] minha mulher – *gyné* – é capaz de cuidar pessoalmente das coisas de minha casa” (XENOFONTE. *Econômico*. VII, 3) e a *sophía* feminina na arte da tecelagem, pois “[...] quando a lâ – *éria* – chegar às tuas mãos, debes cuidar que tenham túnicas – *himátia* – os que delas precisam” (XENOFONTE. *Econômico*. VII, 36. Ver, também, VII, 6 e 21). (BLUNDELL, 1998 A, p. 65-6). Acreditamos que, no decorrer deste período de convivência, estaria assegurado o processo de interação social entre as esposas e as demais mulheres do *oïkos*.

Concebemos a tecelagem como uma atividade feminina, porém não restrita somente à esfera das esposas bem-nascidas. A ligação direta existente entre tecelagem e esposa bem-nascida é, na verdade, uma construção da própria produção intelectual grega – literária e imagética – desde o Período Homérico. Para nós, a procriação e, principalmente, a criação e educação dos filhos, pelo menos nos seus primeiros anos de vida, mais do que a tecelagem, constituem os indícios mais propícios para identificarmos uma personagem feminina representada num vaso como uma esposa bem-nascida. Essa inferência é resultante do fato de que a concepção de um filho significa a concretização do herdeiro, que será responsável pela manutenção do patrimônio, por cuidar dos pais na velhice, realizar os funerais familiares e também manter o culto doméstico. Isto, porém, não significa dizer que a tecelagem e a fiação não se constituíssem em atividades pertencentes ao universo dessas esposas. Embora a tecelagem e a fiação sejam, na sociedade grega, uma atividade feminina, demodo geral, não podemos invalidar a hipótese de essas

atividades serem para as esposas bem-nascidas um critério de virtude.

Nesse sentido, podemos inserir em nossa discussão a figura 2. Aqui temos uma *hydria*^A de figuras vermelhas bastante debatida, de cerca de 440-30 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 às suas costas. De frente para ela, encontra-se uma mulher vestida e sentada em uma cadeira, que parece orientar suas ações, o que se torna mais evidente pelos 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, como veremos, são signos muitas vezes identificados como pertencentes a universos diferentes pela historiografia contemporânea.⁵



Figura 2 – localização: Copenhague, National Museum 153; temática: nudez feminina/fiação; proveniência: Italy, Nola; forma: *hydria*; estilo: figuras vermelhas; pintor: Washing Painter; data: 440-30; indicações bibliográficas: ARV 1131,161; BAGPP 214971; BEARD, 2000, p. 31, fig. 9; BRULÉ, 2003, p. 150; CP 209; LEWIS, 2002, p. 105, fig. 3.10; WILLIAMS, 1984, p. 96, fig. 7.4.

Segundo Williams (1984, p. 97), acompanhando a linha historiográfica mais tradicional, a mulher sentada (possivelmente uma proxeneta) seria mais velha e estaria ensinando uma jovem *hetaira* (de pé) a tecer. Para Edward Cohen (2006, p. 104-5) e Jennifer Neils (2000, p. 208-9), a tecelagem seria uma atividade regular do dia a dia para qualquer prostituta. Neils, inclusive, reforça tal ideia quando afirma que a cena apresenta “claramente uma madame obrigando sua *pornéa* trabalhar durante as horas de folga”. De acordo com Mary Beard (2000, p. 30), essa cena pode ser uma representação excêntrica da vida cotidiana, em que mesmo uma *hetaira* teceria como uma *boa garota*, ou talvez fosse uma brincadeira com relação à certa similaridade entre o gestual da dança e os posicionamentos adotados para a fiação. Contudo, Beard deixa claro que mais importante que as interpretações em si seria o questionamento dos estereótipos, pois da mesma forma que a *hetaira* consiste numa figura ambivalente, também o é a esposa *bem-nascida*. Já Sian Lewis (2002, p. 105) argumenta que a imagem deve ser posicionada em seu contexto arqueológico e artístico, como parte de uma série de pequenos vasos atribuídos ao *Washing Painter*, nos quais mulheres apareceriam se lavando ou se vestindo, frequentemente na presença de Eros, como parte do ritual do casamento.

A despeito das interpretações que apresentamos acerca da figura 2, ao analisarmos o vaso isoladamente, entendemos que os únicos fatos que podem ser determinados com precisão, a partir da presença de mobília e de objetos de fiação, residem no seguinte: esta é uma cena de interior em que se desenrola uma das práticas específicas do universo feminino.

A nudez feminina também é representada em diversas cenas em que mulheres sozinhas ou em grupo tomam banho. Consideramos que, embora as representações da nudez feminina na cerâmica ática possuíssem um caráter erótico, este não estaria diretamente ligado à prostituição. As cenas de banho, por exemplo, podem se inserir num contexto ritual de preparação para o casamento, em que o corpo nu da mulher aparece como uma forma de celebrar ou incitar o desejo erótico entre os noivos.

Eros 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*)⁶. Levando em conta o 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 (pela nudez ou presença de Eros e Afrodite).

Dotados de tais observações, podemos retornar às questões acerca do *status* das mulheres presentes na cena da figura 2. Ao realizar uma análise isolada do vaso, a ausência de signos mais específicos impossibilita uma leitura que resulte em uma interpretação satisfatoriamente segura. Contudo, se levarmos em conta a produção total de *hydriai* atribuídas ao pintor, teremos um contexto mais amplo para analisar o significado dos elementos presentes nas cenas discutidas⁷.

TABELA 1⁸

Total de <i>hydriai</i>	Cenas com mulheres	Mulheres com Eros	Mulheres nuas	Mulheres nuas com Eros
34	22	15	9	4

Ao observarmos a tabela 1, fica evidente que o foco da produção de *hydriai* do *Washing Painter* está em personagens femininas e que a presença de Éros é marcante. Não deve ser desprezado o fato de que a nudez feminina aparece em quase 1/3 da produção total e metade das imagens com mulheres. Cabe ressaltar que nenhuma dessas imagens faz referência à esfera simpótica (ambiente de atuação das cortesãs).

Quando nos voltamos para a figura 2, a determinação do *status* social das personagens se torna mais problemática, uma vez que não temos signos que possam ser considerados determinantes de maneira isolada. A solução que encontramos 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 *hydriai* do artista.

Ao observarmos a tabela 1, podemos ver que, em quase metade das cenas com mulheres nuas, a presença de Eros evidencia a esfera de preparação nupcial (quatro em um total de nove). Apenas este fato já seria suficiente para nos afastarmos da hipótese de as 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 Eros – o que reforça a relação com as núpcias). Outro aspecto relevante é que não há homens em nenhuma das cenas com mulheres.

Diante dos dados apresentados, acreditamos que as mulheres da figura 2 são *bem-nascidas*, o que é reforçado pela atividade realizada com a lâ,⁹ e a partir de tal conclusão podemos identificar a mulher nua como uma jovem noiva e aquela que está sentada, provavelmente como sua mãe.

Por tudo isso, podemos afirmar que, da mesma forma que os textos escritos, as imagens se constituem em discursos e, neste sentido, são textos que oferecem indícios à construção historiográfica e, por isso, necessitam ser lidos pelo historiador. Isto porque a cultura material representa uma opção a mais de documentação, conforme vimos, possibilitando um aumento e uma diversificação de referências sobre um mesmo objeto de pesquisa. Neste texto, particularmente, as referências fornecidas pela documentação imagética e pela cultura material são extremamente importantes, pois são basicamente elas que nos permitem verificar a possibilidade da ação feminina e a possibilidade de *rompimento* do próprio modelo *mélissa*.

De acordo com Nidam-Hosoi (2007, p. 8-10) o discurso da iconografia ateniense apresenta um contexto em que a beleza masculina remete à virtude enquanto a beleza feminina remete à sedução e é manipulada por subterfúgios (inclusive com as vestimentas). Podemos observar essa lógica operando mesmo que de forma implícita na figura 1. A própria *pýxis*, suporte cerâmico para a imagem, já evidencia por si só um rompimento do modelo. Uma *pýxis* servia como porta-joias e/ou como caixa de maquiagem. Em ambas as situações, ela nos remete a uma esfera que tradicionalmente não aparece, nos textos antigos, como vinculadas ao universo de uma esposa legítima e bem-nascida.

Além disso, a presença da flor em cena marca uma transição da manipulação – mais óbvia – da aparência para a manipulação 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, p. 151; 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: da *Antologia Palatina* v, 118: “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 murcha, símbolo de tua juventude”.¹⁰

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. 116-8). De toda forma, a iconografia ática nos mostra que, enquanto a nudez masculina remetia à beleza e à força física do cidadão aristocrata, a nudez feminina era claramente erotizada. Por isso, o corpo feminino dever-se-ia 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.

Pelo exposto, podemos afirmar que as cenas de gineceu possuem uma dubiedade: ao mesmo tempo que reforçam o modelo ideal de comportamento feminino, atuam também em sua desconstrução.

As redes sociais das quais as mulheres participavam concediam-lhes a possibilidade de garantir o seu bem-estar assim como de contribuir para a *pólis* como um todo. A análise dessas redes de

interação 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 em determinadas esferas e até mesmo da comunidade *políade* como um todo.

Sendo assim, quando pensarmos na construção da *pólis*, devemos considerar os papéis nela desempenhados pelos grupos femininos. Reconhecer a contribuição feminina para a *koinonía* como algo similar à atuação institucional masculina não é simplesmente desejável, mas uma necessidade. Só podemos compreender a vida cotidiana da Atenas clássica caso levemos em conta a participação social e cívica dos grupos femininos.

ABSTRACT

Gender Relations and Athenian Wives: Gynaecium Scenes

Our work aims to analyze the spaces in which the legitimate wives of Athenian citizens worked throughout the Classic Period. We argue that the permeability and flexibility of these spaces in many ways exceeded that which was preached by the discourse of the ideal female model. To prove this hypothesis, we use the constant dialogue between the written documentation and the red-figure Attic pottery.

KEYWORDS

Classical Athens, gender, iconography.

NOTAS

* Professor Associado de História Antiga do Instituto de História (IH) e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA/UFRJ) e Membro Colaborador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

** Doutor pelo Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

¹ A partir da análise da documentação textual, organizamos um modelo contendo as características mais frequentes de uma esposa “bem-nascida” de acordo com os signos recorrentes. Com base neste modelo, podemos dizer que as mulheres administram o *oikos* (as ocupações domésticas são de sua responsabilidade), se casam quando muito jovens, se dedicam à fição e à tecelagem, possuem como função primordial a concepção de filhos (preferencialmente do sexo masculino), atuam no espaço interno (enquanto o homem, no externo), participam das *Thesmophórias* (festa em homenagem a Deméter) e das *Panathéneias* (cerimônia religiosa em homenagem à deusa Atená), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam a cor da pele clara (um indício de vida longe do ambiente exterior ao *oikos*), são inferiores diante dos homens e apresentam uma atividade sexual contida (LESSA, 2010, p. 15; LESSA, 2004, p. 12).

² Texto original traduzido para o português por Edson Moreira Guimarães Neto. *The feminine matrix – which configured the relationship between the prostitute, the wife, the priestess or other ritual agent – was an organizing principle that the Athenians in the classical period used to think and talk about themselves; it was part of the Athenian social imaginary. This structure operates in a variety of texts and genres and was therefore linked to various facets of Athenian identity* (Kate Gillhuly, 2009, p. 2).

³ Contexto social de uso de uma *pyxis*: servia para cosméticos ou joias. Às vezes, era colocada nas tumbas. Servia também para armazenar artigos de toalete.

⁴ Vaso para o transporte de água. Corpo amplo e oval possuindo duas alças horizontais – destinadas a suspê-la – e uma alça vertical – com a função de pegá-la para despejar seu conteúdo (LESSA, 2010, p. 120; LEWIS, 2002, p. 214).

⁵ 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.

⁶ Neste sentido, consideramos emblemático o lamento de Antígona condenada por Creonte:

*Agora estou nas mãos dele, prendeu-me antes de provar
[antes de provar
o leito matrimonial, antes do canto nupcial, antes
das carícias do esposo, antes de educar os filhos
(SÓFOCLES. Antígona, v. 916-9).*

⁷ A proposição aqui é ir além de analisar as cenas com mulheres nuas com ou sem Eros (como sugere Sian Lewis, 2002, p.105). Incluiremos na análise isotópica as trinta e quatro *hidriai* do *Washing Painter* registradas no *Beazley Archive*. Desta forma, teremos uma ideia ampla do contexto de produção e das preferências do pintor, aproximando-nos assim de uma interpretação mais acurada dos signos presentes em cena.

⁸ Resultado da análise isotópica das *hydriai* atribuídas ao *Washing Painter*.

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

¹⁰ Texto traduzido para o vernáculo por Edson Moreira Guimarães Neto com base na tradução em espanhol de *Antología Palatina* v, 118, feita por Guillermo Galán Vioque e Miguel Á. Márquez Guerrero. *Isiadela de dulcealiento, aunque diez veces huelas a perfume, despiértate y recibe com tus manos queridas esta corona, ahoralozana, pero que al alba verás marchita, símbolo de tu juventud.*

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

ANTOLOGIA PALATINA: libros v y xii. Tradução Guillermo Galán Vioque, Miguel A. Márquez Guerrero. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

ARISTOPHANES. **The Lysistrata; The Thesmophoriazusa; The Ecclesiazusa.** Tradução B. Bickley Rogers. London: Harvard University Press, 1996. Vol. 3.

PLATO. **The Laws.** Tradução R.G. Bury. London: William Heinemann, 1984. 2 Vol.

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

XENOFONTE. **Econômico.** Tradução Anna Lia A. de A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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. Iconographie; iconologie; iconologique. In: **Études de Lettres.** Paris, n. 4, 1983. p. 5-37.

_____. 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.

BLUNDELL, S. **Women in Classical Athens.** London: Bistol Classical Press, 1998.

BODIQU, L. De la fleur à l'huile parfumée: les signatures olfactives des mortels. In: BODIQU, L.; FRÈRE, D.; MEHL, V. (Org.). **Parfums et Odeurs dans l'Antiquité.** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. p. 150-63.

BRULÉ, P. **Women of Ancient Greece.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

CALAME, Cl. **Le récit en Grèce ancienne: énonciations et représentations de poètes.** Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.

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. 237-49.

COHEN, E.E. Free and Unfree Sexual Work: an Economic Analysis of Athenian Prostitution. In: FARAONE, C.A.; MCCLURE, L.K. (Org.). **Prostitute and Courtesans in the Ancient World**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.

DURANT, J.L.; LISSARRAGUE, F. Héros cru oubôtecut: histoire quasi cannibale d'Héraklès chez Busiris. In: LISSARRAGUE, F.; THELAMON, F. Image et Céramique Grecque. **Actes du Colloque de Rouen**. 25-26 novembre 1982. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1983.

FANTHAM, E. *et alii*. **Women in Classical World: Image and Text**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1994.

FRONTISI-DUCROUX, F. **Du masque au visage**: aspects de l'identité em Grèce ancienne. Paris: Flamarion, 1995.

FRONTISI-DUCROUX, F.; VERNANT, J-P. **Dans l'ceil du miroir**. Paris: Editions Odile Jacob, 1997.

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

GASKELL, J. História das Imagens. In: BURKE, P. **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1993.

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

GRILLO, J.G.C. **A Guerra de Troia no imaginário ateniense**: sua representação nos vasos áticos dos séculos VI-V a.C. São Paulo, 2009 (Tese de Doutorado).

IRIARTE, A. **Las redes del enigma**: voces femininas em el pensamiento griego. Madrid: Taurus, 1990.

KEI, N. La Fleur: signe de parfum dans la céramique attique. In: BODIQU, L.; FRÈRE, D.; MEHL, V. (Org.). **Parfums et odeurs dans l'Antiquité**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 197-203.

KEULS, E.C. **The Reign of the Phallus**: Sexual Politics in Ancient Athens. Califórnia: University of California Press, 1993.

LESSA, F.S. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad x, 2004.

_____. **Mulheres de Atenas**: méliça do gineceu à agorá. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad x, 2010.

LESSA, F.S.; FILHO, S.A.C. Masculinidade? Uma reflexão comparada. In: LESSA, F.S. (Org.). **Poder e trabalho**: experiências em história comparada. Rio de Janeiro: Mauad x, 2008. p. 11-34.

LEWIS, S. **The Athenian Woman**: an Iconographic Handbook. London; New York: Routledge, 2002.

LISSARRAGUE, F. A Figuração das Mulheres. In: DUBY, G.; PERROT, M. (org.). **História das Mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, 1993. vol. 1.

_____. Images du gynécée. In: VEYNE, P. *et alii*. **Les Mystères du Gynécée**. Paris: Gallimard, 1998.

_____. Voyages d'images: iconographie et aires culturelles. **Revue des Études Anciennes**. Université de Bordeaux III, Tome LXXXIX, 1987.

MATOS, M.I.S. História, mulher e poder: da invisibilidade ao gênero. In: SILVA, G.V.; NADER, M.B.; FRANCO, S.P. (Org.). **História, mulher e poder**. Vitória: EDUFES, 2006. p. 9-23.

MENESES, U.T.B. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, C.F.; VAINFAS, R. (Org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-62.

NEILS, J. 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.

NIDDAM-HOSOI, N. Des Femmes au Louterion: a la croisée d'une esthétique masculine et féminine au travers des objets. **Images Revues**. v. 4, 2007.

PAIVA, E.F. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PANTEL, P.S. A História das mulheres na história da Antiguidade, hoje. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). **História das mulheres no ocidente**. Porto: Afrontamento, 1993. Vol. 1.

PESAVENTO, S.J. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, S.J. *et alii* (Org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008. p. 99-122.

RICHTER, G.M.A. Three Vases in the Metropolitan Museum, Illustrating Women's Life in Athens. **American Journal of Archaeology**. Vol. 11, n. 4, 1907. p. 417-28.

ROBERTSON, M.; BEARD, M. Adopting an Approach. In: RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. **Looking at Greek Vases**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

STEINER, A. **Reading Greek Vases**. New York: Cambridge University Press, 2009.

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.

THEML, N. Temênidas herodotiano: mito e rito de fundação da realeza dos macedônios – o passado presente. In: **Humanitas**. Fundação Eng. Antônio de Almeida, vol. XLVII, 1995.

TRABULSI, J.A.D. Elementos para uma crítica da leitura semiológica das representações na cerâmica grega antiga. **Clássica 3**. Belo Horizonte: SBEC, 1990.

VERNANT, J-P. *et alii*. **La cité des images: religion et société en grèce antique**. Paris: E.

de la Tour, 1984.

VILLANUEVA-PUIG, M.C. **Images de la vie quotidienne en Grèce dans l'Antiquité.** Paris: Hachette, 1992.

WILLIAMS, D. Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation. In: CAMERON, A. KUHRT, A. **Images of Women in Antiquity.** London and Sydney: Croom Helm, 1984.