

AS MÃOS QUE “FALAM”: MITOS, TECELAGEM E BORDADOS*

Maria Angélica Rodrigues de Souza**

Abstract

We understand that using specific languages, the rich citizens' wives used a tactical way to communicate. So thus, these women interchanged informations about the athenian's life, integrating not just in those groups they were inserted, but in the polis itself.

Keywords: Athens Classical; tactical; female communication processes; gender; integrating.

Resumo

Concebemos que, por intermédio de linguagens específicas, as esposas dos cidadãos abastados atenienses usavam o esquema tático para se comunicarem. Dessa forma, elas faziam circular informações da vida dos atenienses, sinalizando a integração não somente nos grupos em que estavam inseridas no dia-a-dia, mas com a comunidade políade.

Palavras-chave: Atenas Clássica; tática; processos de comunicação femininos; gênero; integração.

O objetivo deste artigo é apresentar uma análise da comunicação das mulheres atenienses através dos bordados nos tecidos do V e IV séculos a.C. Ao longo de nossa pesquisa, vislumbramos que as roupas atenienses e

* Este artigo corresponde, com algumas alterações e atualizações, a um dos subcapítulos de minha dissertação de Mestrado em História Comparada pelo Programa de Pós-graduação em História Comparada do IFCS-UFRJ, defendida em junho de 2005, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa.

** Professora do Instituto Superior de Educação de Santo Antônio de Pádua/FAETEC. Prof^a. Mestre em História Comparada. PPGHC/UFRJ.

os seus detalhes estão presentes na documentação textual e na documentação iconográfica. Ao refletirmos sobre esta temática, lançaremos mão, no caso específico dos bordados, a dois mitos do imaginário coletivo da sociedade ateniense: o Mito de Philomela e o Mito de Aracne.

Profundamente enraizados no imaginário humano, os mitos são dotados de uma extraordinária vitalidade: eles nascem, vivem e evoluem com as épocas, os países e sobrevivem com nomes ou aspectos diferentes (JULIEN, 2002, p. 5). De acordo com Junito de Souza Brandão,

o inconsciente coletivo é constituído pela soma dos instintos dos seus correlatos, os arquétipos. Assim como cada indivíduo possui instintos, possui também um conjunto de imagens primordiais. Assim tem-se o mito como exteriorização de conteúdos do inconsciente coletivo (BRANDÃO, 2001, p.14).

Inserida nesta discussão sobre o mito, Carlinda Fragale Pate Nuñez afirma:

Não é difícil perceber, no conjunto da Oréstia, que o mais importante instrumento de construção poética é o elenco de imagens que reduplicam, rememoram e/ou recriam a problemática do texto 'fazendo-se' ou do mito desdobrando-se em variações de si mesmo (NUÑEZ, 2000, p. 71).

Através do diálogo com a documentação textual, buscamos essas permanências dos mitos nas produções dos atenienses e suas variações.

Já no caso das imagens, comparamos a frequência das decorações nas roupas e relacionamos a proveniência dos vasos, objetivando levantar os tipos de ornamentos, se havia detalhes específicos para deusas, *bem-nascidas* e escravas, se havia referências dos detalhes na documentação textual e se a sociedade ateniense encomendava os vasos procurando priorizar o modelo *mélissa*.

Paola Colafranceschi Cecchetti, em seu trabalho, reuniu em pranchas desenhos de pinturas de figuras negras abordando o problema da decoração dos tecidos e trajes gregos do VI século. A autora construiu e analisou um catálogo de pranchas justamente sobre esses detalhes. Giovanni Becatti considera que, com o desaparecimento da grande pintura grega, a cerâmica representa um subsídio fundamental para esta indagação, até pelo seu caráter mais artesanal, esquemático e ornamental (CECCHETTI, 1971-1972, p. 3).

De acordo com Becatti, na introdução do trabalho de Cecchetti, encontramos na cerâmica ática de figuras negras a primeira expressão importante deste problema decorativo dos costumes gregos e o estudo destes proporciona detectar os aspectos que se manifestam em Atenas, o mais significativo centro cultural e artístico no século VI. Os motivos decorativos são vistos nas vestimentas, esquematizando a forma das túnicas longas, das túnicas curtas e dos mantos. Desfolhando as pranchas, pode-se ter sob os olhos o esquema decorativo e sintático dos costumes áticos do VI século que foram interpretados pelos ceramistas de figuras negras, através da escolha do que é fundamental e significativo (CECCHETTI, 1971-1972, p. 4).

Apesar de nosso estudo não estar direcionado para o VI século, concebemos que este trabalho nos fornece ferramentas de análise que podemos aplicar às vestimentas no período que delimitamos. A periodização é diferente, mas os vasos são de fabricação ateniense. Acreditamos que os ceramistas dos V e IV séculos também interpretaram os costumes atenienses e os representaram em suas produções. Em nosso estudo, procuramos trabalhar com a imagem do vaso, destacando detalhadamente os ornamentos nas indumentárias. Em seguida, relacionamos e comparamos os dados almejando interpretar de que forma as mulheres atenienses se comunicavam por intermédio das roupas, dos bordados e dos adornos.

Becatti sinaliza que os tecidos e os tapetes deviam ser, de fato, um grande meio de difusão dos motivos decorativos que influenciaram o gosto e que foram reelaborados também nas outras técnicas artísticas (CECCHETTI, 1971-1972, p. 5). Ao analisarmos uma imagem, entendemos que os ceramistas procuraram interpretar, nas técnicas de incisão e seu particular estilo, a real decoração dos trajes nos quais se inspiraram.

Ao nos direcionarmos para os bordados na documentação textual, na tragédia **As Troianas**, há uma referência de bordado relevante na fala de Hécuba sobre a roupa de seu filho Paris: “A imagem de meu filho em sua roupa exótica, bordada de ouro fulgurante, transtornou-te a alma (...)” (EURÍPIDES. **As Troianas** vv. 1261-1263). Ela não descreve o bordado, mas a roupa diferente está representando a alteridade do estrangeiro, *o outro*. Sendo um príncipe, a sua roupa possuía uma padronagem de acordo com o seu *status* social; não é um bordado qualquer, e sim um bordado com ouro. Este desperta a atenção de Helena, segundo Hécuba:¹ a qualidade do bordado demonstra a que camada social o personagem pertencia. Concebemos que as esposas podiam lançar mão de tal atividade como um veículo de comunicação entre si. De acordo com Richard Buxton, tecer é um meio de

comunicar. A tecelagem de Penélope comunica dor, morte e também é um símbolo de trapaça (BUXTON, 1996, p. 142-143).

No *skyphós* que se segue – Figura 1 –, o ceramista representou uma cena de tecelagem cujo tecido que está sendo trabalhado possui decoração.

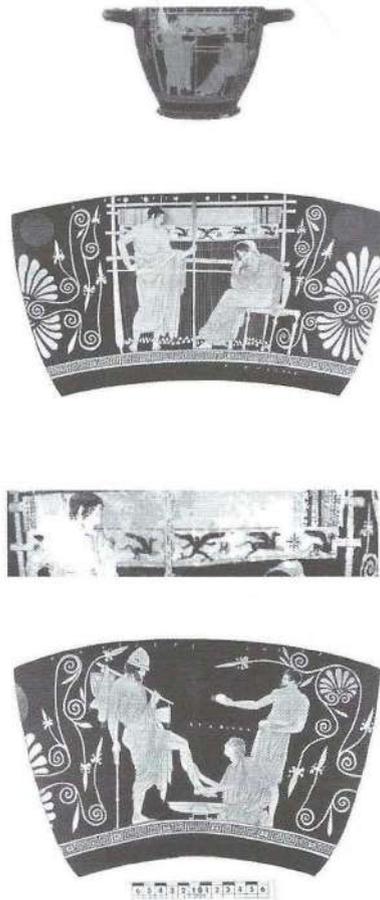


Figura 1 – Tecelagem e bordado

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

Number 216789.

Na imagem, temos duas personagens representadas. Penélope, de acordo com Beazley, sentada em um banco, usa *chitón* e *himátion* sem decoração. Seu gesto, assim concebemos, parece de espera: mão direita no queixo e mão esquerda em cima do banco. O seu olhar, de três quartos, está voltado para o chão. Na sua frente, Telêmacos segura uma lança com a mão esquerda e tem sua mão direita repousada sobre a cintura, parecendo esperar uma reação de Penélope. O seu olhar, em perfil, está voltado para Penélope. Atrás das personagens há um tear com um tecido ricamente bordado com motivos florais, monstros e animais.

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

Segundo James Laver, “os adornos, geralmente confinados às extremidades, eram bordados e não tecidos no pano, e consistiam em desenhos formais como a “cercadura grega”, flores e figuras de animais” (LAVÉ, 2003, p. 30). Discordamos de Laver quando afirma que os detalhes nas vestimentas eram bordados e não tecidos nos panos, pois a documentação imagética nos conduz a uma reflexão sobre a decoração sendo efetuada no ato da tecedura². E compartilhamos com o pesquisador quando afirma que grande parte dos adornos era feita nas extremidades dos trajes.

Objetivando enfatizar a questão da roupa como aspecto ornamental e comunicacional, procuramos analisar esta imagem que apresenta signos reveladores sobre as vestimentas femininas, principalmente quanto aos bordados.

Figura 2 – Mulheres secando roupas



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

Neste *oinochoe*, está representada uma cena de secagem de roupas. Nesta duas mulheres cuidam de vestimentas decoradas. Seus cabelos estão presos com tiaras e *chinó*. A cena apresenta mobília, uma cadeira e balança para secar roupa. Da esquerda para a direita, uma criança com uma coroa na cabeça se aproxima da mulher que está curvada próximo à fogueira. Ela segura com as duas mãos um *lékythos*; o seu gesto indica que ela está derramando algum líquido sobre a fogueira. Sua vestimenta é decorada com estampas de flores e ramos. Entre as duas personagens, no centro da cena, uma balança está repleta de tecidos decorados com flores e ramos. Seguindo, temos uma mulher representada ajeitando os tecidos com o braço direito estendido. Sua roupa é lisa, não possui estampas. Ela usa brincos e cordão. Atrás dela temos uma cadeira adornada com tecidos decorados. As personagens evoluem num mesmo plano.

Os jogos de olhares estão de perfil, ou seja, o receptor da mensagem não está convidado a participar da ação. O pintor enfatizou a conservação das roupas pelas mulheres e também os detalhes das roupas produzidas por elas. Uma das tarefas femininas era a função de confeccionar as vestimentas; elas usavam roupas elaboradas e lançavam mão, além das roupas, dos adereços para se comunicarem e demarcar individualismo em relação ao coletivismo social.

Além da imagética, estes meios de comunicação, ou seja, a tecelagem e o bordado estão presentes no mito de Philomela. De acordo com o mito, Philomela era irmã de Prócne, ambas filhas do rei ateniense Pandíon, e cunhada de Tereu, rei da Trácia. Prócne lamenta a ausência da irmã, e envia seu esposo para buscá-la em Atenas, mas Tereu, quando vê Philomela, é tomado de uma paixão ardente. Philomela acaba por ser violentada por Tereu, seu cunhado. Este, para que a violação não fosse revelada, corta a língua de Philomela e a mantém fechada em lugar seguro. Resta-lhe, então, a arte de tecer e bordar para narrar à sua irmã o que havia acontecido. Ela borda em uma tapeçaria a narrativa do ocorrido e faz chegar às mãos de Prócne. Esta – como forma de punição, visto que Tereu havia transgredido uma das regras de relações de intimidade entre os que viviam no interior do *oikos* – mata o próprio filho Ítis, cozinha e oferece a carne como refeição ao marido. Prócne foge com a irmã. Quando Tereu descobre o crime, sai em perseguição às duas, alcançando-as em Dáulis, na Fócida. As irmãs imploram o auxílio dos deuses e estes, atendendo ao pedido, transformam Prócne em rouxinol e Philomela em andorinha. Tereu foi metamorfoseado em mocho. Podemos perceber com o mito que as mulheres utilizavam os recursos de sua esfera como maneiras de comunicação e, dentre elas, está o bordado como uma linguagem que era decodificada pelos diversos grupos de mulheres (BUXTON, 1996, p. 141; BRANDÃO, 2001, vol. II, p. 41 e vol. III, pp. 150 e 236; LESSA, 2004, pp. 72-73). Os mitos apresentam que um pequeno desvio de um ato doméstico leva a uma catástrofe ou à infidelidade (BUXTON, 1996, p. 141).

Este mito pertencia ao imaginário coletivo dos helenos. Aristófanes desdobra-o na comédia *As Aves*. Nesta comédia, Prócne, Philomela e Tereu aparecem transformados respectivamente em rouxinol, corvo e poupa. No decorrer da peça, Poupa precisa da ajuda de rouxinol para convocar as aves para um pronunciamento da personagem Bom de Lábria: “Entro logo, logo, ali no meu ninho, acordo a minha rouxinol e nós as chamamos. E elas, se ouvirem nossa voz, virão correndo” (ARISTÓFANES. *As Aves* vv. 203-205). Poupa entra no ninho e os dois cantam juntos. Esta é a citação em que

Poupa entra no ninho e acorda a Rouxinol: “Amiga minha, vem, deixa o sono, desata os cantos de sacros hinos, em que diva boca afora choras nosso amado, pranteado Ítis, divinas notas tua fulva gorja trinando” (ARISTÓFANES. *As Aves* vv. 209-213).

Outro mito importante em nossa temática é o de Aracne. Segundo Brandão, Athená, mentora do Estado, é condutora das artes e da vida especulativa. E é como deusa dessas atividades, com o título de Ergáne, “Obreira”, que ela coordena os trabalhos femininos da fiação, tecelagem e bordado. E foi precisamente a arte da tecelagem e do bordado que pôs a perder uma vaidosa rival de Athená. Filha de Ídmon, um rico tintureiro de Cólofon, *Aracne* era uma bela jovem da Lídia, onde o pai exercia sua profissão. Bordava e tecia com muita perfeição. A perícia de Aracne valeu-lhe a reputação de discípula de Athená, mas entre os dotes da fiandeira não se contava a modéstia, a ponto de desafiar a deusa para uma competição pública. Athená aceitou, mas apareceu-lhe sob a forma de uma anciã, aconselhando-a a que depusesse seu descomedimento, que não ultrapassasse o *métron*, que fosse mais comedida, porque os deuses não admitiam competição por parte dos mortais. A jovem, em resposta, insultou a anciã. Indignada, Athená se manifestou em toda a sua imponência de imortal e declarou aceitar o desafio. Depuseram-se as linhas e deu-se início ao magno concurso. Athená representou em lindos coloridos, sobre uma tapeçaria, os 12 deuses do Olimpo em toda sua majestade. Aracne, maliciosamente, desenhou certas histórias pouco decorosas dos amores dos imortais, principalmente as aventuras de Zeus. Athená examinou atentamente o trabalho da jovem da Lídia e verificou que não havia nenhum deslize, nenhuma irregularidade. Estava uma perfeição. Vendo-se vencida ou ao menos igualada em sua arte por uma simples mortal e irritada com as cenas criadas por Aracne, a deusa fez em pedaços o lindíssimo trabalho de sua competidora e ainda a feriu com a naveta. Insultada e humilhada, Aracne tentou enforcar-se, mas Athená não permitiu, sustentando-a no ar. Em seguida, transformou-a em aranha, para que tecesse pelo resto da vida (BRANDÃO, 2001, p. 27). Segundo Nuñez, o homem tem fascinação pelo mundo dos insetos³ (NUÑEZ, 2000, p. 71-72).

Os mitos, segundo Buxton, selecionam partes da experiência, as mais características sobre um plano simbólico; isto pode ser confirmado pelo destaque à tecelagem, que conjuga uma imagem única e fecunda com implicações conflituosas engendradas por um duplo conceito de mulher reclusa ao lar: intriga e trapaça (BUXTON, 1996, p. 142).

Cliteminestra, como manipuladora de uma farmacopéia aplicada ao cumprimento de seus interesses nefastos, tece em sua intimidade planos perversos (NUÑEZ, 2000, p. 227). Não é somente Cliteminestra que tece sua vingança utilizando seus conhecimentos. Medéia também lança mão deles e tece em seu pensamento a sua vingança: “Vêm-me à mente vários caminhos para o extermínio deles, mas falta decidir qual tentarei primeiro, amigas” (EURÍPIDES. *Medéia* vv. 423-426). Medéia opta por seus conhecimentos para vencer seus inimigos: “Melhor será seguir diretamente a via que meus conhecimentos tornaram mais segura: vencê-los-ei com meus venenos” (EURÍPIDES. *Medéia* vv. 434-436).

Dessa forma, ela não poupa recursos e nem artifícios para alcançar seus objetivos: “Vamos lá, Medéia! Não poupes recurso algum de teu saber em teus desígnios e artifícios” (EURÍPIDES. *Medéia* vv. 456-457). Assim como Aracne confiou em seus artifícios para desafiar e vencer ou se comparar a Atená no bordado, Medéia confiou em seus venenos e teceu em sua intimidade a vingança. A tragédia sinaliza que as mulheres utilizam os recursos de sua esfera para conseguir o que desejavam, seja uma roupa (Dejanira – túnica envenenada) ou jóias (Hécuba – broches). Outros exemplos são Medéia (envenena o adereço da rival) e Cliteminestra (tapete de púrpura).

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

Desde a infância, a tecelagem e o bordado estavam inseridos na educação da esposa proveniente de uma família abastada, visando o casamento, pelo qual a mulher “(...) conquistava o seu lugar social: primeiro como esposa do cidadão, e em seguida como mãe, ao gerar filhos legítimos para a comunidade em que vivia” (CANDIDO, 1998, p. 232). Dessa forma, desde a infância a menina passava por vários ritos de passagem objetivando a sua preparação para o casamento.⁴

Percebemos que nos espaços sagrados, onde os ritos de passagem ocorriam, vários ensinamentos eram transmitidos para as jovens através das que possuíam mais idade: entre eles, trabalhos de tecelagem e bordado, preparação de doces e grãos a serem ofertados às deusas. Verificamos que algumas tarefas peculiares a uma esposa *bem-nascida* já se faziam presentes no decorrer de sua infância, não só no *oikos*, onde as atividades se desenvolviam, como nos locais sagrados. Nestes locais, as esposas, em grupos, podiam dialogar e preparar os objetos votivos para a deusa Athená que seriam expostos nas *Panathéneias* para toda a comunidade *políade*. Neste dia, as esposas e as meninas expunham para a comunidade o *péplos* bordado para a deusa. Era uma forma de se comunicarem não só com os agentes sociais, mas principalmente com os deuses. Marc Augé defende que “em cada etapa de seu crescimento social e de sua maturação biológica, o indivíduo vê, pois, se adicionarem uns aos outros os símbolos materiais de uma identidade singular que, no entanto não se fixa em definitivo a nenhum deles” (AUGÉ, 1999, p. 34).

Vamos nos deter na procissão e na entrega do novo *péplos* à deusa. Athená, como a grande obreira que preside as tarefas de tecelagem e bordado, também influenciava nos momentos de confecção de seu próprio *péplos*. A importância dessas atividades neste festival, apontado como um dos mais importantes de Atenas, é enfatizada pelo reconhecimento de que a entrega da vestimenta era o ponto principal da festa. Segundo Fábio Lessa, “o festival chegava ao seu ponto culminante com uma procissão, na qual o *péplos*, um adorno tecido por virgens atenienses *bem-nascidas* e bordado com a representação da luta entre Athená e os Gigantes, era levado até o Parthenon, o templo da deusa na Acrópole” (LESSA, 2004, p. 138-139). Concebemos que era uma vestimenta ricamente bordada, pois se destinava a uma deusa.

Esta festa em homenagem à Athená congregava em torno de si a participação de toda *polis*. O festival continha as seguintes etapas: um banquete público, que reunia todos os participantes, dava início à festa; em seguida, vinham os jogos agonísticos, corrida de quadrigas, um concurso de *pírricas* e uma corrida com fochos acesos, *Lampadedromía*, seguida de uma gigantesca procissão que saía das ruas centrais da cidade e chegava à Acrópole; o rito final era a entrega, no interior do santuário, do novo *péplos*, que significava a vitória dos deuses do Olimpo sobre os mortais (BRANDÃO, 2001, p. 29).

Alguns estudiosos do tema afirmam que existiram as *Panathéneias*, sob a forma de uma procissão em homenagem à deusa Athená, e um festival com proporções maiores, as *Grandes Panathéneias*, que acontecia de quatro

em quatro anos e englobava uma série de rituais mais variados que os existentes no festival anual.⁶ Fábio Vergara Cerqueira, pesquisando as grandes procissões públicas (*pompái panatenaicas e eleusinas*), defende que

dentro desse espírito de valorização da vida coletiva, como forma de enaltecimento do sentimento comunitário, que desde as reformas de Drácon e Sólon tendeu a aumentar (...), os pintores de vasos Áticos nutriram um particular interesse pelas representações da mais importante de todas as procissões atenienses, a pompé, realizada a cada quatro anos, por ocasião das Grandes Panathenías (CERQUEIRA, 2000/2001, p. 88).

Nesta festa específica, as relações de gênero estavam presentes, pois todos os sujeitos sociais da *polis* podiam participar. Era um momento em que as mulheres, principalmente no ato da renovação do *péplos*, marcavam sua atuação na *polis*, pois elas detinham o controle sobre as tarefas de tecelagem e bordado, que eram primordiais na culminância da comemoração. Marcavam sua identidade mediante a alteridade (AUGÉ, 1997, p. 100). A atividade ritual objetiva estabelecer, reproduzir e renovar as identidades individuais e coletivas (AUGÉ, 1999, p. 45). Bernard Legras defende que esses ritos remetem à esfera da sexualidade (os cestos que continham bolos em forma de serpente e réplicas de falos, onde vivia a mulher casada, e as atividades femininas da tecelagem e bordado (a confecção do *péplos* oferecido a cada ano à Atená) (LEGRAS, 1998, p. 82).

Becatti afirma que os bordados nos tecidos em forma de pontos são os primeiros a aparecer nos trajes do fim do geométrico. De acordo com a pesquisadora, os pontos esparsos sobre toda a superfície dos tecidos, assim como aqueles no fim, devem ser considerados próprios da ornamentação dos tecidos e da costura e perduraram em outros tempos. O uso das rosas de ponto, que são esparsas sobre o tecido, alinhadas em fila sobre o ornamento, encontra particular aparecimento na cerâmica ática. A autora defende que entre os motivos áticos caracterizados pela borda está a sinuosidade, o emaranhado de linhas em suas várias formas: a escada, a dupla e elementos em um ritmo oblíquo. Também as espirais, o semicírculo intervalado com um ponto no meio (CECCHETTI, 1971-1972, p. 7).

Em sua pesquisa, Cecchetti, segundo Becatti, encontra um particular desenvolvimento na Ática, em relação ao gosto pela decoração mesma sobre o pano e ao lado. Ela enfatiza a decoração em estilo geométrico. Quadrada

com motivos alternativos de elementos emaranhados, de cruzes com pontos, rosas, discos pontilhados, quadradinhos simples ou com rombos menores ou com estrelas, ponto branco em uma escama, ponto branco com uma cruz, filas de escamas isoladas, linhas onduladas (CECCHETTI, 1971-1972, p. 7-8).

A pesquisadora conclui que a escolha desses exemplos de trajes decorados pode, por conseguinte, ajudar a reconstituir o quadro perdido do gosto ornamental dos tecidos gregos no século VI, pelo menos em linhas gerais. Tendo em vista as várias nuances e os diversos níveis qualitativos dos ceramistas, Becatti afirma que os elementos decorativos da última produção de figuras negras mostram a tendência de não seguir a severa disciplina do início e a procura de expressões novas, que trouxeram ao uso de novas técnicas de figuras vermelhas uma decoração dos tecidos mais fluida (CECCHETTI, 1971-1972, p. 9).

Em nosso trabalho, pesquisamos, por amostragem, 22 representações nos vasos. Verificamos que os ceramistas, através da seleção de seu repertório, construíram as decorações nas vestimentas, nas quais a presença das linhas geométricas possui grande influência. Essas roupas não variavam tanto, os modelos eram poucos, os tecidos eram ornamentados, principalmente com linhas geométricas, figuras geométricas e estampas florais, com grande predominância para as linhas retas.

Defendemos que essas ornamentações nos tecidos estavam inseridas na cultura ateniense e que os pintores construíram seu repertório baseando-se, entre outros, nestes tecidos e bordados que compunham as vestimentas dos atenienses. Ao confrontarmos os detalhes dos tecidos contidos na documentação imagética, assim como os adereços utilizados pelas personagens, com a documentação textual, concluímos que as roupas e os adereços eram enunciadores de mensagens, principalmente do *status social* das mulheres, que lançavam mão dos adereços com a finalidade de marcar a diferença de posição. Este tipo de comunicação foi entendido pelos pintores e representado nos vasos.

Comparando as 22 imagens trabalhadas, 17 apresentam decorações nas vestimentas, somente em cinco as decorações estão ausentes e apenas uma possui estampa floral. Das imagens que contêm decoração, 17 apresentam linhas retas.

Compreendemos que as decorações nos tecidos também serviram de inspiração para os artistas produzirem decorações entre as imagens que eles retrataram nos vasos. Essas representações giraram em torno de linhas geométricas, figuras geométricas e estampas florais.

Concebemos que as mulheres, principalmente do segmento abastado, usavam roupas com decorações e que os acessórios é que ditavam a diferença; era principalmente através deles na composição do vestuário que elas se comunicavam: um nada que fazia a diferença.

Documentação escrita

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

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

EURÍPIDES. **Les Troyennes**. Trad. H. Grégoire e L. Parmentier. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

_____. **Medéia**. Trad. J. Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

Documentação material

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

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

Bibliografia

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

_____. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

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

BUXTON, R. **La Grèce de l'Imaginaire, les contextes de la Mythologies**. Paris: Edition la Découverte, 1996.

CANDIDO, M. R. Medeia: Ritos e Magia. In: **Phoînix**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

CARDOSO, C. F. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas: Papirus, 1997.

CECCHETTI, P. C. **Decorazione dei costumi nei vasi Attici a figure nere**. De Luca Editore. 1971-1972.

CERQUEIRA, F. V. Música e culto religioso. Estudo do acompanhamento

musical das procissões atenienses conforme o testemunho dos textos antigos e da cerâmica Ática tardo-arcaica e clássica. **Clássica: Revista de Estudos Clássicos**. São Paulo, v. 13/14, n. 13/14, 2000/2001.

JULIEN, N. **Minidicionário compacto de mitologia**. Trad. Denise R. Vieira. São Paulo: Rideel, 2002.

LAVER, J. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LEGRAS, B. **Éducation et Culture dans le Monde Grec: VIII-I siècle a.v. J.C.** Paris: SEDES, 1998.

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

NUÑEZ, Carlinda F. P. **Electra ou uma constelação de sentidos**. Goiânia: Editora UCG, 2000.

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

Sites

www.beazley.ox.ac.uk

www.perseus.tufts.edu

Notas

¹ Hécuba:

“E trocando Esparta pela rica terra frígia,
por onde corre um rio de ouro, imaginavas
que aqui terias bens em superabundância”
(EURÍPIDES. **As Troianas**. vv. 1264-1266).

² Para verificarmos maiores detalhes, podemos consultar SOUZA, 2005, p. 38-39. Na *pýxis* de Figuras Vermelhas analisada no primeiro capítulo, vislumbramos uma mulher decorando o tecido no ato da tecedura.

³ “Apesar da estranheza desses seres minúsculos, basicamente oriunda de uma fisiologia descarnada e pontiaguda, de uma negritude ruidosa e sempre em movimento, do contraste entre a secura de sua constituição e o ambiente larvar de que se originam, os insetos provocam a inquietação e a curiosidade humanas e, por isso mesmo, tornaram-se uma imagem recorrente do pensamento simbólico” (NUÑEZ, 2000, p. 71-72).

⁴ Para obter mais informações sobre os ritos de passagem, consultar LEGRAS, 1998.