

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NOS VASOS CERÂMICOS ÁTICOS: A ANÁLISE DO DISCURSO ICONOGRÁFICO COMO MÉTODO PARA NOVAS REFLEXÕES
FEMININE DEPICTION ON ATTIC POTTERY: THE ANALYSIS OF THE ICONOGRAPHIC DISCOURSE AS MEANS TO CREATE NEW INTERPRETATIONS

Dayanne Dockhorn Seger
Carolina Kesser Barcellos Dias

Vol. XIV | n°27 | 2017 | ISSN 2316 8412



A representação feminina nos vasos cerâmicos áticos: a análise do discurso iconográfico como método para novas reflexões

Dayanne Dockhorn Seger¹
Carolina Kesser Barcellos Dias²

Resumo: Neste artigo, abordamos os vasos cerâmicos áticos como meio de reavaliar discursos normativos estabelecidos em torno dos papéis sociais atribuídos às mulheres na Grécia Antiga. Para isso, traçamos um breve histórico sobre o potencial do material cerâmico como fonte arqueológica e sobre os estudos da iconografia grega e das representações femininas, promovendo novas interpretações acerca da representatividade do espaço e do trabalho das mulheres cidadãs na pólis ateniense.

Palavras-chave: Grécia Antiga; cerâmica ática; iconografia; representações femininas.

Abstract: In the present study, we examine attic pottery as a means to reevaluate normative discourses established around feminine social roles in ancient Greece. In order to do so, we outline a brief historic concerning pottery as an archaeological source and the studies of iconographic discourse and feminine representations, providing new understandings about the relevance of citizen women's work and space in the Athenian polis.

Keywords: ancient Greece; attic pottery; iconography; feminine representations.

Os vasos cerâmicos conformam grande parte do material arqueológico remanescente da Grécia Antiga. Apesar de estar entre as matérias-primas mais baratas para os antigos artesãos, estudos sobre a cerâmica estão entre os mais recompensadores para o/a arqueólogo/a e o/a historiador/a (BOARDMAN, 2001, p. 11). Além da resistência à deterioração, a cerâmica grega sobreviveu em grande quantidade também pelo seu contexto de deposição: 80% do material recuperado é proveniente de tumbas, tanto em sítios arqueológicos na Itália como na Grécia (LEWIS, 2002, p. 5-6).

A referência à Antiguidade Clássica dos vasos decorados (principalmente aqueles bem preservados e que apresentavam certa riqueza estética de detalhes) provocou o interesse da elite europeia entre os séculos XVI e XVIII que, primeiramente, organizou coleções baseadas em aspectos formais e, posteriormente, dedicou-se à elaboração de uma ordem cronológica dos contextos de produção das peças. A maior parte do material dessas coleções carecia de registro de escavação e proveniência, tornando necessário o desenvolvimento de um método de análise baseado na observação, descrição e atribuição. O principal resultado dessa metodologia foi o reconhecimento do caráter de fonte documental desse

¹ Bacharel em Antropologia com linha de concentração em Arqueologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil; e pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga da mesma universidade. (LECA-UFPEL), Brasil.

² Doutora em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), Brasil. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil; pós-doutoranda e bolsista Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil; no mesmo Programa. Coordenadora do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga (LECA-UFPEL), Brasil.

material, visto que ele poderia revelar aspectos ainda desconhecidos acerca do seu período de produção e da sociedade que o produziu.

De acordo com Haiganuch Sarian (1996), a decoração e as temáticas retratadas nos vasos gregos possibilitam traçar pelo Mediterrâneo antigo o roteiro das exportações cerâmicas, conhecidas e mapeadas através dos achados arqueológicos, indicando por quais caminhos certas invenções ou padrões chegaram a diferentes regiões. Desde então, mesmo que parcial, a evidência material da cerâmica decorada se tornou a maior fonte de dados sobre a Grécia Antiga, tornando os vasos de origem e tradição grega tema amplamente pesquisado (SARIAN, 1996, p. 34). Sua enorme variação estilística tornou possível determinar sequências cronológicas a partir da identificação de técnicas de decoração ou manejo da argila que se tornam populares e depois entram em desuso. Desse modo, atualmente a decoração e o próprio suporte material estabelecem um sistema cronológico que permite datar a cerâmica em um intervalo de uma geração, ou até mesmo de uma década.

Como documento arqueológico, os vasos revelam muito mais do que se fossem tratados simplesmente como objetos artísticos. A cerâmica figurada teve um importante papel como mídia de difusão cultural, circulando por todos os campos da dinâmica social grega pois, além de ter sido produzida em larga escala e importada para muitas regiões do Mediterrâneo antigo, possuía caráter funcional e decorativo. Com funções específicas dentro do cenário cotidiano e ritual da sociedade, esse material alcançava grande número de pessoas em lugares diferenciados, sendo consumido por todas as parcelas da sociedade e compondo enorme variedade de funções e temáticas de decoração (DUKELSKY, 2013, p. 102). Desse modo, a cerâmica figurada grega que apresenta as chamadas “cenas do cotidiano” se torna um meio para perceber as mudanças, negociações e convenções estabelecidas em torno dos papéis sociais atribuídos ao sexo feminino durante a Antiguidade Clássica (Cândido 2012), assim como serve para questionar os discursos historiográficos que invisibilizam ou minimizam a presença e as atividades das mulheres nas pólis.

Ao considerar a iconografia como um modelo de discurso próprio, a análise do “fenômeno” da cerâmica figurada (BOARDMAN, 2001, p. 7) implica a revisão de variados temas que se baseiam, sobretudo, em tradições historiográficas apoiadas em fontes antigas e masculinas (CERQUEIRA, 2012, p. 97). Como menciona Richter (1935, p. XIV), embora esses vasos atualmente desfrutem de uma existência silenciosa atrás das vitrines de museus ao redor do mundo, eles usufruíram de grande protagonismo na vida dos gregos, sendo utilizados para inúmeras atividades sociais e por todas as camadas da sociedade.

AS MULHERES NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Quando nos propomos a dissertar sobre a representação feminina através do discurso iconográfico, estamos, na verdade, propondo novos olhares às mulheres atenienses, cujo espaço nas

pesquisas acadêmicas até poucas décadas atrás era quase inexistente. O crescente interesse pela contribuição das mulheres na Antiguidade é uma decorrência dos estudos de gênero, campo de pesquisa que teve seu início na década de 1970, muito influenciado pelos contextos da primeira e segunda ondas feministas. Antes de nos aprofundarmos no tema, portanto, é necessário contextualizar este trabalho em um espaço crescente de discussão sobre a vida das atenienses e sua grande diversidade de atividades e saberes no mundo grego antigo.³

A invisibilidade das mulheres durante a escrita e propagação da História foi debatida especialmente durante a segunda onda feminista, na década de 1960 (NICHOLSON, 2000). Até então, a visão habitual da maioria dos pesquisadores era considerar o homem branco e ocidental como sujeito universal, marginalizando a condição das mulheres e de outras minorias. A urgência de uma nova historiografia - que contemplasse todos os setores da população excluídos do discurso hegemônico - foi a base para o advento da “História das Mulheres” na década de 1970 (PINSKY, 2009), cuja principal preocupação foi evidenciar a atuação feminina nos processos históricos (ANDRADE, 2011), ressaltando a influência da diferença sexual na organização da vida social. De acordo com Carla Pinsky (2009, p. 161-162), nesse período “as relações sociais de sexo adquiriram o mesmo *status* de categorias como classe e raça e passaram a ser consideradas imprescindíveis em teorias que se propõem a explicar as mudanças sociais.”

No entanto, já nas próximas décadas, no auge da terceira onda feminista, a metodologia da História das Mulheres foi alvo de críticas que não viam o verdadeiro benefício da sua contribuição: não bastava simplesmente adicionar mulheres nos processos históricos, era preciso também questionar os discursos hegemônicos e contemplar o aspecto relacional entre os múltiplos grupos da sociedade, incluindo as mulheres e sua diversidade.⁴ No caso da Antiguidade Clássica, Sarah Pomeroy, autora de *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, publicado em 1975, e Claude Mossé, autora de *La Femme dans la Grèce antique*, publicado em 1983, foram pesquisadoras pioneiras nos estudos dedicados às mulheres, mas terminaram seguindo esse viés e estabelecendo categorias de mulher de forma isolada, que não se relacionavam entre si.

Dessa maneira, a estruturação do conceito de gênero como relacional nas décadas seguintes (SCOTT, 1995) foi fundamental para aprofundar tanto o estudo das mulheres quanto das relações de gênero, tornando possível desconstruir “verdades” há muito tempo estabelecidas em torno de hierarquias e desigualdades propagadas por uma historiografia que sempre privilegiou o discurso, a proeminência e a visão masculinas. A necessidade da História Social de englobar as relações de gênero e a construção das

³ No Brasil, já existe uma produção expressiva de pesquisadores/as dedicados aos estudos das mulheres na Antiguidade, dentre eles Maria Regina Cândido (organizadora de *Mulheres na Antiguidade*, 2012), Marta Mega de Andrade (*A Cidade das Mulheres: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica*, 2001) e Fábio de Souza Lessa (*Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Ágora*, 2001, e *O feminino em Atenas*, 2004).

⁴ De acordo com Nicholson (2000), não é possível estabelecermos uma definição de mulher que abranja todas elas, isto é, a definição de mulher não tem sentido único. No entanto, é possível encontrar “critérios profundos” para o *ser mulher*, consequência de similaridades que se sobrepõem e se cruzam, formando uma densa rede de características.

diferenças sexuais ainda é atualmente debatida, baseada na premissa de que estas podem conceder um caráter mais preciso à pesquisa. Nesse caso, a importância é concedida ao significado e à atuação das representações de gênero no passado, considerando sua mutabilidade ou permanência dentro de processos históricos.

Segundo Edson Guimarães Neto (2010, p. 22), na Atenas clássica “as relações de gênero se concebiam como relações hierárquicas e de poder, e essa hierarquia se exteriorizava num discurso normativo de *dominação masculina* impregnado na produção artística, intelectual e jurídica daquela *pólis*.” Devido à ausência de fala e poder político, as mulheres foram consideradas inferiores aos homens e separadas em categorias de acordo com sua classe, condição social e etnia, tanto pelo imaginário grego como pela historiografia. Os papéis sociais e as expectativas de cada “categoria” de mulher são definidos por Demóstenes no discurso do *Contra Neera*⁵: “Temos as cortesãs em nome do prazer, as concubinas para os cuidados diários e pessoais, e as esposas para nos gerar filhos legítimos e para serem fiéis guardiãs de nossos lares.”

Para fugir dessa perspectiva, voltamo-nos aos vestígios materiais, que permitem ampliar o leque de interpretações acerca das relações sociais e dos modos de organização da sociedade de uma forma que os textos antigos não permitem. Ao aplicar um estudo de caráter interdisciplinar, que faz conexões entre História e Arqueologia, e ao reavaliar discursos que foram consagrados pela historiografia durante muito tempo, procuramos estabelecer novas interpretações acerca do trabalho e dos saberes da mulher cidadã⁶, procurando entender, também, como a divisão sexual operava e a forma como os espaços se organizavam em função dela (SILVA, 2011, p. 22).

O DISCURSO IMAGÉTICO DA CERÂMICA ÁTICA

Durante os períodos Arcaico (séculos VIII, VII e VI a. C.) e Clássico (séculos V e IV a. C.) encontramos o auge da produção da cerâmica decorada, cuja iconografia representa cenas da mitologia e do cotidiano da Hélade. Essa produção é comumente dividida, na região da Ática, entre duas práticas decorativas: a técnica de figuras negras, mais antiga, e a técnica de figuras vermelhas, mais recente. Contudo, a comunicação através da imagem é a mesma em ambas as produções, sendo as cenas constituídas por figuras individuais ou em grupo, que podem ser identificadas por atributos, postura, relação com o suporte material e, às vezes, inscrições na argila. Segundo Guimarães Neto (2010, p. 61), a imagética ática foi construída através de um diálogo entre produtor e consumidor e, portanto, as mudanças de temáticas podem corresponder às mudanças do público consumidor, ou do que ele espera encontrar

⁵ Demóstenes, *Contra Neera*, LXI, v. 122.

⁶ Entendemos como cidadãs as filhas e esposas de cidadãos atenienses, estando excluídas dessa categoria as escravas, estrangeiras, prostitutas e *hetairai*.

representado: “Nesse contexto, as mulheres surgem como elementos importantes na construção do discurso visual da *pólis*, pois (...) constituíram parcela importante do mercado consumidor de Atenas, impondo suas preferências através de contatos diretos estabelecidos com vendedores e artesãos”⁷. Desse modo, a motivação para as cenas está sempre aberta a novas interpretações.

Embora muitas vezes negado pelo discurso historiográfico - que prescrevia a cerâmica como destinada especialmente aos homens, baseado na ideia de que as mulheres não teriam dinheiro e, portanto, não seriam as consumidoras diretas desse material -, pesquisas recentes indicam que o mercado de Atenas esteve, sim, marcado pela presença das mulheres, tanto na posição de consumidoras como comerciantes, e isso pode ser atestado pela evidência material (CERQUEIRA, 2008; BROCK, 1994). Brunilde Ridgway (1987) sistematiza um conjunto de material - que inclui estelas funerárias, estátuas, vasos de cerâmica, entre outros, desde o século IX a. C. - que pode ter sido encomendado por mulheres ou dedicado a elas (RIDGWAY, 1987, p. 400).

É importante considerar o discurso iconográfico como um discurso próprio, uma vez que o vaso cerâmico, com sua especificidade material e visual, comporta significados, dados e fatos culturais não evidenciados nas fontes textuais (GUIMARÃES NETO, 2010, p. 32), o que enriquece bastante os estudos acerca da Grécia Antiga. O contexto social e cultural de produção e consumo da iconografia são próprios, independentes dos processos de produção e consumo da escrita. Todavia, entendemos que há conexões entre os dois, ambos marcados pela visão masculina sobre a mulher: do escritor e do artesão/artista⁸. Vale ressaltar que essa visão é determinada por valores sociais e culturais expressos em todas as facetas da sociedade, que expressam, em realidade, os valores e desejos das camadas da elite, difundindo uma determinada imagem da sociedade grega e tomando-a como norma. Como exemplo da predominância da elite nas dinâmicas de poder das *póleis*, podemos citar o discurso acerca da inferioridade das mulheres e sua suposta reclusão ao espaço doméstico, afirmações bastante presentes nas fontes antigas e que vêm sendo contestadas através das análises iconográfica e material.

A cerâmica decorada também nos fornece informações através de sua própria materialidade: a matéria-prima e seu processamento, sua morfologia e função esclarecem aspectos sobre a tecnologia e a organização da sociedade que a produziu e consumiu (MENESES, 1983, p. 107-108). A iconografia, por sua vez, está inscrita em um momento histórico particular, relacionada, portanto, a esse universo social. Além disso, ela só existe sobre um suporte, e essa materialidade exerce com ela função conjunta, já que o vaso cerâmico também tem sua própria vida útil e função social, independente da imagem que carrega, de modo que delimita os espaços pelos quais a mensagem passará. Como afirma Maria Fernanda Regis, “é

⁷ Essa afirmação se baseia nos trabalhos de Garrison, *Sexual Culture in Ancient Greece* (2000); Ridgway, *Ancient Greek Women and Art: The Material Evidence* (1987) e Sutton Jr., *Pornography and Persuasion on Attic Pottery* (1992).

⁸ As atividades do artesão e do artista são consideradas majoritariamente masculinas visto que muitos vasos contêm inscrições que nomeiam os pintores e os oleiros (BOARDMAN, 2002, p. 146).

justamente a estreita relação de dependência que a imagem mantém com seu suporte e seus contextos de produção que a credencia como objeto arqueológico” (REGIS, 2009, p. 8).

A impressão de uma imagem na cultura material implica o conhecimento por parte do artesão-pintor de que seu consumidor compreenderá e compartilhará daquele simbolismo. O aspecto material, a superfície, por sua vez, define as formas sociais de relacionamento com a imagem, que podem ser diversas: um mesmo tema visual representado em diferentes matérias-primas e superfícies tem significados e funções socioculturais múltiplos. Em muitas imagens não temos condições de traduzir as intenções do pintor; todavia, considerando os motivos e investigando os propósitos das escolhas femininas e masculinas na constituição das cenas, podemos explorar os meios pelos quais os papéis sociais masculinos e femininos são materializados na sociedade.

Durante essa discussão, pressupomos que a iconografia dos vasos cerâmicos tem relação direta com a sociedade que a produziu e, de certo modo, a representa. É possível fazer essa interpretação, mas com algumas ressalvas. Construídas por uma série de escolhas do pintor - que levam em conta a materialidade do seu suporte, ou seja, o uso ao qual ele será destinado, uma vez finalizada sua confecção - podem essas imagens ser consideradas cenas do cotidiano da sociedade? Nossa ânsia por “descobrir” o cotidiano, seus hábitos e a dinâmica social bate de frente com essa dicotomia entre o aspecto realista e o idealista das imagens, e é importante pensarmos até que ponto podemos interpretar essas representações como composito ou correspondendo à realidade.

Não há como ignorar o fato de que grande parte das cenas possui alguma referência mitológica. O aspecto religioso está muitas vezes presente nesse tipo de representação, onde seres mitológicos e todo um repertório de deuses e alegorias diversas convivem com homens e mulheres comuns, em atividades aparentemente rotineiras. Alguns pesquisadores adotam a teoria de que usualmente foi concedido às cenas cotidianas caráter mitológico porque se acreditava na maior valorização do vaso que figurasse esses personagens, em detrimento de uma imagem humana e corriqueira. Nessa interpretação, a inserção de nomes de figuras mitológicas seria incorporada pelos pintores em cenas que poderiam muito bem ser apenas representações do cotidiano.

Conforme Fábio Cerqueira (CERQUEIRA, 2008, p. 152), durante os séculos XIX e XX, muitos iconografistas procuraram especialmente por essa referência mitológica com o mesmo objetivo de conceder maior valor à peça; entretanto, essa identificação trazia prejuízos durante a interpretação das imagens, ao invalidar o uso da documentação como fonte arqueológica. Na maioria das vezes, porém, as cenas são compostas por figuras mitológicas e figuras humanas interagindo e concedendo simetria à cena, de modo que é possível buscar referências da realidade concreta. Além disso, consideramos que a mitologia constitui parte da história para os gregos, na medida em que famílias podiam traçar sua descendência até deuses e heróis, e não se faz presente apenas para “valorizar” o objeto, mas como parte fundamental da sua cosmogonia.

A separação da iconografia ática entre cenas do cotidiano e cenas mitológicas, que configurou boa parte dos estudos sobre as teorias da imagem dos vasos cerâmicos gregos desde seu princípio (Cerqueira 2005; Dias 2009), já é de certa forma ultrapassada pela compreensão de que

...não existe para os pintores esta dicotomia entre real e imaginário, havendo sim uma intencionalidade, por parte do artista que produz as imagens, na confusão entre o humano e o mitológico, o que caracteriza a linguagem pela qual ele se comunica com seu público consumidor dessas imagens (CERQUEIRA, 2012, p. 102).

Segundo Jan Bazant, “a ideia de cenas do cotidiano é uma ilusão”⁹ (2004, p. 11), e não há um único vaso ateniense figurado que podemos afirmar ter sido criado para apresentar a realidade. Pelo contrário, muitas cenas que parecem apresentar o cotidiano foram argumentadas de modo convincente como cenas mitológicas.

De acordo com o autor, por volta de 500 a. C., a iconografia ateniense sofreu uma mudança radical, passando a representar cenas da vida cotidiana, o que indicaria uma mudança da memória coletiva (da mitologia) para memórias singulares e pessoais. O período arcaico dos vasos figurados estabelecia modelos exemplares e posturas a serem seguidas: soldados lutando, atletas treinando, homens e mulheres participando de rituais religiosos. Evocavam, portanto, uma tradição. Enquanto isso, durante a transição para o Período Clássico, é como se os pintores “não se importassem mais com a reputação dos homens e mulheres que figuravam nos vasos”¹⁰ (2004, p. 13), demonstrando cenas um tanto mais enraizadas no cotidiano: homens se relacionando com prostitutas, vendendo vasos, envelhecendo e perdendo o cabelo, mulheres tomando banho, colhendo frutos, entre outras. Ou seja, cenas que não instruem, nem criticam, que não têm predecessores nem sucessores e, portanto, não estão baseadas na tradição. Além disso, elas não contribuem para o “bem social”, não dizem respeito ao público geral da *pólis*; ao contrário, elas evocam cenas particulares. O que essas representações têm em comum não é somente sua singularidade e trivialidade, mas também sua indiferença para com as convenções sociais.

A arte, desse modo, passou a se inspirar em cenas cotidianas, servindo para consumo doméstico e pessoal. Mesmo que essa revolução não tenha perdurado, e após a metade do século V a. C. a memória coletiva tenha voltado a ser o centro de inspiração para a decoração, os artistas estavam cientes de sua inovação.

A CONCEPÇÃO DAS MULHERES DE ATENAS: AMBIGUIDADE, RECLUSÃO E MARGINALIZAÇÃO

Em uma sociedade na qual a história foi reconstruída em termos de heroísmo e masculinidade, as mulheres foram ou ignoradas, ou valorizadas como mães, filhas e esposas de “heróis” ou, ainda, heroínas

⁹ “The concept of scenes of reality is a phantom” (BAZANT, 2004, p. 11). Tradução livre das autoras.

¹⁰ “Ceased to care about the reputation of the men and women they were painting on vases” (BAZANT, 2004, p. 13). Tradução livre das autoras.

com características masculinas, sendo a feminilidade revestida de ambíguas, senão negativas, qualidades. A ambiguidade do ser feminino percorre toda a literatura grega, causando certa confusão quanto ao papel destinado às mulheres nessas ocasiões. As tragédias¹¹ também são resultado da visão de mundo exclusivamente masculina, e as características ambíguas do gênero feminino aparecem ali o tempo todo: “neste local de choques, de tensões e rupturas, as mulheres são seres visíveis, agressivas, dominadoras e ativas” (LESSA, 2010, p. 11), que transitam de lugar a lugar livremente e desfrutam de um papel importante e público. Todavia, as tragédias são um gênero especial em que “a intenção não é representar o cotidiano. As personagens femininas se encontram em um universo simbólico e trágico, no qual a intenção do autor é, possivelmente, inverter a ordem social”¹² (MEYER, 2004, p. 20). Ou seja, as personagens femininas das tragédias representam o contrário do modelo ideal de mulher e esposa para os helenos, a *mélissa*¹³.

Como descrita por Xenofonte em sua obra *Econômico* (1999, p. 40), a *mélissa* é a mulher fiel, casta, silenciosa, submissa, reclusa e amiga de seu marido; em sua função reprodutora, ela é associada à agricultura, como o campo que deve ser germinado pelo homem. Entretanto, a *mélissa* ainda é uma mulher, e é preciso cautela, pois “o feminino é um artifício antes de tudo. E quando alguém imagina ter a mulher perfeita, não enxerga o engano. No ser feminino, bem e mal se confundem, e o homem não pode se fiar naquilo que vê” (ANDRADE, 2014, p. 121). Podemos traçar a origem do negativo associado ao feminino até o mito de Pandora, que configura a percepção grega da origem de todos os males da terra (VERNANT, 2009, p. 63-64). Na raiz da concepção cosmológica grega, o “eu” masculino é definido em oposição ao “outro” feminino muito antes de definir-se em oposição aos estrangeiros. Fabricada do barro a partir de uma ordem de Zeus para presentear os homens, Pandora configura o mal reverso de um bem (ANDRADE E SILVA, 2010, p. 320). Torna-se inegável, portanto, que esse mito reforça a assimetria entre homens e mulheres. Levando em consideração as fontes textuais da Atenas clássica, desdobramos a presença dessa ambiguidade e de um modelo e anti-modelo em todo lugar.

Enquanto os homens foram associados às arenas política e social, à cultura e ao espaço público, o discurso masculino trazido pela historiografia outorgou às mulheres a ausência de fala e poder político (GUIMARÃES NETO, 2010, p. 24), gerando o imaginário de inferioridade do sexo feminino, que foi naturalmente reafirmado em todos os aspectos do pensamento grego, criando uma disparidade não

¹¹ “(...) o gênero trágico está no mesmo patamar dos discursos políticos, judiciários e filosóficos para o entendimento da vida cotidiana, diante de outros testemunhos, sobretudo aqueles contidos nos documentos oficiais” (LESSA, 2010, p. 10). Para as comédias, ver: LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

¹² “The intention is not to portray ordinary life. The female characters inhabit a place in a tragic, symbolic universe where the tragic authors' intention possibly was to turn the social order upside down” (MEYER, 2004, p. 20). Tradução livre das autoras.

¹³ As exceções ao modelo ideal da *mélissa* são tratadas por Talita Nunes Silva em sua dissertação de mestrado, *As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no século V a. C.*, 2011. A autora interpreta a ideologia masculina do período como uma preocupação por parte dos homens acerca da produção de cidadãos e da manutenção da propriedade familiar para a estabilidade da *pólis*, o que teria gerado uma crescente ansiedade acerca do comportamento feminino e levado à necessidade de um maior controle sobre as mulheres.

somente política, mas também social, que demarcava o lugar da mulher em relação ao homem e à *pólis*. Desse modo, é possível perceber como o exemplo das mulheres de Atenas conformou a base para a visão do século XIX da exclusão da mulher da sociedade civil e, desse modo, serviu como a causa para a fundação dos estudos das mulheres na Antiguidade no século seguinte (KATZ, 1992, p. 70).

De acordo com Fábio Lessa (2001, p. 12), os veículos de propagação do imaginário do comportamento da mulher cidadã presente na ideologia ateniense foram os textos escritos, que tinham caráter educacional e foram transmitidos em sua maior parte pela tradição oral, e a iconografia vascular, que muitas vezes entra em concordância com os textos, embora não o suficiente para conformar uma regra. A título de exemplo, podemos citar que o interior da casa e, mais especificamente, o gineceu, é considerado pelas duas fontes como o espaço da mulher bem-nascida, que faz parte da elite da sociedade, reafirmando uma ideologia de duas maneiras: uma vez pelo discurso, e a segunda vez pelos atributos (vestimentas) e a forma como essas mulheres foram representadas na iconografia (em espaços de interior, e realizando atividades consideradas femininas). A píxide¹⁴ do Museu Britânico (de cronologia aproximada a 450 a. C.) que apresenta seis figuras femininas (entre as quais algumas se relacionam entre si, outras se arrumam e uma fia lã) dentro do gineceu, demarcado por uma porta, uma coluna e um espelho na parede, é somente um exemplo de uma vasta produção de vasos que destacou o interior como lugar por excelência das mulheres bem-nascidas (Figura 01). Todas as figuras retratadas nessa píxide, com exceção de uma, têm nomes mitológicos atribuídos por inscrição: Dânae, Ifigênia, Cassandra, Helena e Clitemnestra.



Figura 01: Píxide de figuras vermelhas. Londres, Museu Britânico, E773. Desenho: Martín Centurión.

Enquanto as fontes textuais realizam uma distinção entre escravas, prostitutas e mulheres livres baseada na oposição entre o espaço público e o privado, a evidência iconográfica não opera sob essas mesmas categorias (LEWIS, 2002, p. 8), oferecendo exemplos que fogem dessas especificações. Por isso mesmo, destacaremos aqui as representações que se sobressaem ao modelo normativo da decoração, que se diferenciam e são diferenciadas historicamente (LESSA, 2001, p. 18).

¹⁴ A píxide é um vaso cerâmico redondo, em estilo de caixa, com tampa. Tradicionalmente é uma peça atribuída ao mundo feminino. Sobre a nomenclatura dos vasos, utilizaremos daqui em diante os termos dos vasos gregos propostos no projeto “A Nomenclatura dos Vasos Gregos em Português”, coordenado pela Profa. Dra. Haiganuch Sarian, que tem o objetivo de fixar os nomes dos vasos em língua portuguesa para uso acadêmico (ainda não publicado).

A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO DISCURSO ICONOGRÁFICO

A maior parte das fontes disponíveis relativas à Grécia Antiga é proveniente da região de Atenas, portanto, as informações que dispomos acerca das mulheres gregas se referem às atenienses (SILVA, 2011, p. 10). As figuras femininas que compõem os motivos da cerâmica ática atuam em diferentes cenas, e podem aparecer realizando atividades relacionadas ao trabalho doméstico, ao trabalho no espaço público e a cerimônias religiosas. A ausência da representação de determinados períodos da vida feminina na iconografia é notada por Sian Lewis (2002, p. 13): “A mulher da cerâmica ateniense aparece em certos papéis (como esposa, adoradora, em cenas de luto), mas é raramente representada em outros (como jovem, avó ou viúva). Alguns aspectos da vida feminina, como o ritual, são ricamente ilustrados; outros, como a gravidez, nunca o são”¹⁵.

No caso das cenas que figuram grupos de mulheres, é possível notar que essas representações sofreram mudanças ao longo do tempo e do contexto social em que foram produzidas. De acordo com Lewis (2002, p. 9), podemos identificar algumas temáticas se tornando populares e depois desaparecendo, como as cenas de mulheres nas fontes, que eram bastante comuns em vasos de figuras negras, enquanto cenas de escravas, sexo e trabalho doméstico aparecem no período arcaico de produção dos vasos de figuras vermelhas. Depois disso, já no século V a.C., essas cenas são substituídas pela temática do gineceu, mostrando o espaço privado da elite em seus afazeres domésticos, durante a preparação da noiva para o casamento e em cenas rituais, configurando, portanto, um interesse maior no mundo da mulher cidadã (BOARDMAN, 2001, p. 100; CERQUEIRA, 2008, p. 160). Essa mudança pode ser fruto do contexto de distribuição desses vasos pelo Mediterrâneo, pois, a partir da segunda metade do século V a. C., a cerâmica decorada passa a ser mais utilizada dentro da própria Ática, sendo bastante representativo o crescimento das cenas que figuram apenas mulheres cidadãs em vasos como as as píxides, os lécitos e as hídrias (LEWIS, 2002, p. 9; BAZANT, 2004).

Nesse sentido, é interessante destacar que as cenas que retratam figuras femininas foram geralmente tratadas pela historiografia a partir de uma separação dicotômica entre duas categorias: as esposas, que figuram cenas na esfera do *oikos*, e as *hetairai*¹⁶, mulheres que estão no espaço público. Não é difícil constatar as falhas desse discurso, centrado em uma visão historiográfica exclusivamente masculina. Convencionou-se tratar as cenas que figuram esposas e mulheres cidadãs como “cenas de gineceu” ou

¹⁵ “The woman of Athenian pottery appears in certain roles (as wife, as mourner, as worshiper), but is very infrequently shown in others (as young girl, as grandmother, as widow). Some aspects of female life such as ritual are richly illustrated; others, such as pregnancy, are never depicted” (LEWIS, 2002, p. 13). Tradução livre das autoras.

¹⁶ Maria Fernanda Regis (2009, p. 88-9) sintetiza o papel das *hetairai* na sociedade e imaginário gregos: “Em oposição ao modelo idealizado de esposas, instituiu-se um outro paradigma de *status* feminino: as *hetairai* – cortesãs de luxo. Elas eram ‘glorificadas’, retratadas com base em um modelo idealizado, concebidas como personagens cultas, educadas e refinadas para se adaptarem ao convívio masculino.”

então cenas do “universo feminino”, nas quais essas mulheres são retratadas dentro do espaço privado, ocupadas com afazeres domésticos ligados à imagem da esposa ideal, assim servindo à tradição como um modelo a ser seguido.

Como visto na píxide do Museu Britânico (Figura 01), o espaço do gineceu é marcado nessas cenas pela adição de colunas, portas fechadas e espelhos pendurados na parede (LESSA, 2004, p. 27-33), podendo servir de alusão à suposta “reclusão” sob a qual as mulheres cidadãs eram submetidas. Nessa tradição iconográfica, as mulheres foram acrescidas de vestimentas finas, adornos e cabelos presos enquanto praticam alguma atividade associada ao bom comportamento feminino, como a tecelagem (REGIS, 2009, p. 95). Ricamente ilustrado nos vasos áticos, as cenas que representam o ritual do casamento também são associadas ao universo feminino, visto que ele se desenvolve principalmente ao redor da noiva (SMITH, 2005, p. 2).

Vale ressaltar também as diferentes utilizações da cerâmica decorada por parte das mulheres. Tornou-se bastante comum na historiografia afirmar que elas não eram consumidoras diretas dos vasos, pois eles seriam feitos especialmente para os olhos masculinos. Todavia, o consumo e o uso da cerâmica pelas mulheres possuem evidências concretas às quais podemos recorrer. No próprio material, elas são retratadas utilizando vasos em sacrifícios, casamentos, oferendas em túmulos, no comércio, na tecelagem, durante a sua toailete e, inclusive, trabalhando em sua confecção.

Cenas comuns que mostram o uso da cerâmica pelas cidadãs são as cenas de abastecimento de água nas fontes, como demonstra outra píxide do Museu Britânico (Figura 02), que possui a mesma cronologia e tem um estilo de representação bastante similar à anterior. Na cena decorativa, vemos quatro mulheres em um espaço de exterior, marcado por uma pequena árvore e uma fonte. Enquanto duas figuras fazem menção de encher as hídrias que carregam com água, as demais colhem frutos da árvore. Três figuras são nomeadas por nomes mitológicos: Hipólita, Mapsaura e Tétis. Podemos notar, nas duas píxides, a semelhança e a predileção pela representação das atividades domésticas femininas no mesmo tipo de vaso cerâmico, bem como a escolha da atribuição mitológica a essas mulheres.

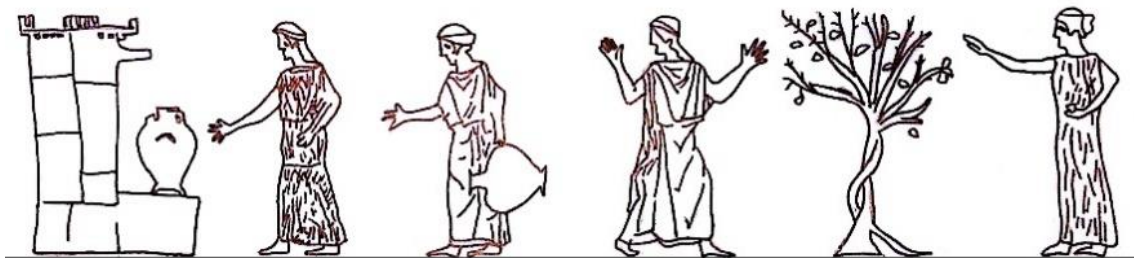


Figura 02: Píxide de figuras vermelhas. Londres, Museu Britânico, E772. Desenho: Martín Centurión.

Por outro lado, a representação das *hetairai* é quase sempre identificada pela historiografia pela nudez¹⁷ ou pelo contexto em que elas se encontram: em banquetes, no caso de cenas de interior, ou banhando-se em fontes, no caso de cenas de exterior. Embora esses temas sejam bastante comuns, a interpretação sobre a função da figura feminina é sempre marcada pelo discurso historiográfico, que vê as mulheres separadas por categorias.

De acordo com Katz (1992, p. 90), na cerâmica ática existe uma tendência em representar o corpo feminino como variação do corpo masculino, isto é, a figura feminina é identificada pelo estilo do cabelo e pela adição de seios a um corpo outrora caracterizado como masculino. Além disso, enquanto a idade dos homens é aparente através de seus cabelos, estatura, barba e postura, as figuras femininas não costumam demonstrar idade, somente seu *status* social: esposa, solteira, escrava, prostituta, sacerdotisa (LESSA, 2001, p. 23).

Podemos identificar diferentes estratégias para representar as mulheres na iconografia, de acordo com determinados momentos e com as necessidades retóricas do contexto em questão. Desse modo, a maneira como a mulher seria percebida na esfera pública e a maneira pela qual ela seria representada dependiam do papel que ela exercia. De acordo com Kate Gilhuly (2009), o imaginário grego foi composto pela separação do feminino em esposa, prostituta e sacerdotisa, e cada uma dessas categorias corresponderia simbolicamente a um domínio masculino: a esposa está associada à tradição da família, completamente necessária à prosperidade da *pólis*; a prostituta está associada a um panorama de curta duração e moral degradante e individualista; a sacerdotisa representa a humanidade em um panorama de longa duração, ela tem autoridade cultural e conduz transações com o divino. Essas “incongruências” do feminino simbolizariam a incoerência do masculino, uma vez que as representações e o discurso são sempre direcionados pelo olhar masculino e seus interesses ao manipulá-lo.

No entanto, faz-se significativo que, mesmo quando as mulheres são categorizadas em diferentes grupos, estes são heterogêneos, inclusive quando nos referimos às mulheres cidadãs. É verdade que a iconografia privilegiou cenas que retratam a mulher da elite ateniense, representada majoritariamente na reclusão do gineceu ou em rituais religiosos. Quando encontramos cenas de mulheres em contextos de trabalho, bem mais raras, estas são consideradas pela historiografia e pela tradição dos estudos iconográficos como cidadãs de baixa extração social, que precisariam exercer atividades fora de casa para o sustento da família. Essa afirmação pode muito bem estar associada ao discurso normativo propagado

¹⁷ A nudez feminina é outro fator que marginaliza sua condição perante os homens. Segundo Cora Dukelsky (2013, p. 103), enquanto a nudez masculina representa virtude, beleza física, nobreza de nascimento e perfeição espiritual, a nudez feminina de uma mulher “respeitável” não é permitida por motivos religiosos, morais e sociais. Na iconografia vascular, ela é usada somente para destacar a “marginalização” de escravas, prostitutas e *hetairai*. Nessa perspectiva, a beleza masculina é obtida através da virtude, enquanto a beleza feminina é construída por meio de artifícios, como as vestimentas.

pelos fontes antigas, que cita o trabalho feminino como vergonhoso, cabível apenas para as famílias mais pobres.

Em uma ânfora de figuras negras do Museu Real de Bruxelas, podemos ver nas duas faces, cenas que demonstram figuras femininas e masculinas durante uma atividade de comércio (venda de óleo, de acordo com a descrição de John Beazley¹⁸), não sendo possível afirmar se em um espaço interior ou exterior. Em ambas as cenas, a presença feminina parece estar em completa harmonia com o espaço e as demais figuras masculinas. As mulheres têm o corpo robusto, o queixo protuberante, vestem vestes simples, não apresentam marcação de seios e têm o cabelo preso e curto (Figura 03)¹⁹. A diferença em relação às figuras femininas que aparecem nas cenas de gineceu é perceptível, podendo estar marcando uma distinção de classe social ou idade. Mesmo considerando a mão do pintor e entendendo a diferença de período (as píxides são de um período específico entre 475 – 425 a. C., e a ânfora tem uma datação de 500 – 550 a. C.), ainda assim, podemos supor que se tratassem de mulheres cidadãs, que poderiam estar comprando ou vendendo produtos no mercado.



Figura 03: Ânfora de figuras negras. Bruxelas, Museu Real, R279. Desenho face B: Martín Centurión.

¹⁸ BEAZLEY, John D. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford, 1956: 299.20.

¹⁹ O pintor deixa claro se tratar de mulheres pela pintura branca, convenção adotada para a representação de figuras femininas na técnica de figuras negras, em sua face, mãos e pés.

PERSPECTIVAS PARA FUGIR DO DISCURSO NORMATIVO: O TRABALHO FEMININO

Quando falarmos sobre o trabalho feminino daqui em diante, estaremos nos referindo às atividades das mulheres cidadãs, que são esposas e/ou filhas de cidadãos atenienses. Além destas, poderíamos também considerar o trabalho das *hetairai*, das prostitutas, das escravas e das mulheres que trabalham em atividades de cunho intelectual e artístico, como poetisas²⁰ e musicistas (CERQUEIRA, 2008, p. 104). Haja vista a grande gama de possibilidades do que pode ser considerado “trabalho feminino” na Atenas clássica, nos restringiremos aqui às atividades realizadas pelas mulheres cidadãs.

Atualmente, é de certa forma consenso que o papel das mulheres cidadãs na sociedade grega foi bem mais amplo e ativo do que o modelo de silêncio, submissão e reclusão (descrito pelas fontes masculinas) revelou (ANDRADE, 2014, p. 117). Cohen (1989) e Lessa (2004) demonstram como as mulheres formavam seu próprio espaço público de atuação, certamente não apreendido pela visão masculina do universo políade. Na iconografia vascular, podemos ver com nossos próprios olhos cenas que figuram exatamente essa atuação fora do espaço do *oïkos*. As fontes textuais antigas concordam quando apresentam as atividades femininas que fogem dos ideais masculinos como exceções, justificadas por crises diversas de caráter temporário. Consonantemente, essa visão foi reforçada na historiografia.

Na concepção grega, o trabalho intelectual, aquele de um filósofo, escritor ou historiador, é muito mais valorizado do que o trabalho manual e braçal, como o do agricultor ou artesão. O ideal seria a formação intelectual e espiritual, sendo todos os outros ofícios relegados a condições inferiores e, na maioria das vezes, à população de classes sociais baixas, enquanto a elite se preocuparia com a vida política da *pólis*. Segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1989, p. 9-11), o mundo antigo não conformou um termo na língua grega que corresponda a “trabalho” como o empregamos hoje, de forma organizada e unificada. Essa ausência, entretanto, não significa a inexistência de uma noção de produção.

Lessa (2004), ao sistematizar as ocupações femininas das esposas cidadãs na *pólis* ateniense, demarca a existência, entre os gregos, do conceito de *téchne*. *Téchne* remete a um tipo de saber especializado, de aprendizagem ou, ainda, implica um conhecimento ligado à prática de um ofício, como o ofício dos artesãos da cerâmica. O autor defende a ideia de uma *téchne* das esposas, de modo que a tecelagem, fiação, culinária e a própria administração do *oïkos* pressupunham a existência de um saber feminino, compreendido dentro de uma diferenciação sexual do trabalho: “A própria existência de divisão na execução das atividades femininas no interior do *oïkos* ou mesmo fora deste espaço já nos remete à noção de *techné*” (LESSA, 2004, p. 36). Igualmente, a noção de *chréia*, que é aquela de necessidade, pode ter relação com as atividades femininas, visto que estas são essenciais ao equilíbrio da casa e da organização políade.

²⁰ Sabemos de pelo menos uma poetisa que constituiu sua própria escola para jovens mulheres (KATZ 2000).

De acordo com as fontes antigas, o grande talento e a realização da vida da mulher - ou seja, aquilo que ela deveria sempre almejar - era o bom manejo do *oïkos*, tornando-se melhor esposa e mãe para o marido e os filhos no decorrer do tempo. Consideravam, ainda, o trabalho feminino remunerado constrangedor e degradante, somente aceitável em situações de pobreza²¹. Desse modo, as mulheres trabalhadoras, que agem cotidianamente no espaço público e exercem atividades que lhes dão sustento, conformam um desvio do imaginário das mulheres reclusas ao espaço do *oïkos* e às suas respectivas atividades. Atualmente, possuímos diversas evidências que atestam a presença feminina em diversos ofícios ao longo do tempo (BROCK, 1994; CERQUEIRA, 2008; COHEN, 1989). Através da iconografia vascular, torna-se possível identificar a atuação feminina em ambos os espaços privado e público de forma bem mais contundente do que a historiografia normativa e o discurso masculino revelaram.

Sobre o tema do trabalho feminino, Pomeroy (1975) menciona que até finais do V séc. a. C., a vida urbana substituiu em grande parte a vida rural dos atenienses. Essa substituição seria devido a uma maior necessidade de segurança que as muralhas das cidades proporcionavam, o que teria direcionado o trabalho feminino para dentro de casa, tornando-o menos visível e, conseqüentemente, pouco valorizado. No entanto, apesar da crescente vida urbana no Período Clássico, sabemos que a vida rural não foi substituída totalmente e ainda representava grande parte do modo de vida da população da Ática, o que nos leva a presumir que as mulheres se envolveram de algum modo em atividades agrícolas fora de suas casas.

De acordo com Brock (1994, p. 342), a contribuição das mulheres na agricultura tem por vezes sido representada como mínima, parte pela separação entre o interior-feminino e o exterior-masculino, e parte devido a uma aparente escassez de fontes. Porém, sabemos que a própria execução das atividades domésticas levava as mulheres para fora da esfera privada do *oïkos* (SILVA, 2011, p. 50). De acordo com Talita Silva (2011, p. 48), o trabalho feminino não era de modo algum desprezado ou pouco valorizado, o que a documentação corrobora quando menciona diversas vezes o valor de uma esposa que realiza suas atividades domésticas com presteza.

As atividades realizadas no interior do grupo doméstico também possuíam uma dimensão economicamente produtiva e, nesse sentido, sua área de destaque era a têxtil²² (BROCK, 1994, p. 338). Dentre as atividades domésticas, incluímos, além da tecelagem, o cuidado com as crianças, a supervisão dos escravos, a administração do patrimônio familiar e a preparação de alimentos. Segundo Lessa (2004, p. 56), a culinária seria uma *téchne* de domínio feminino, não importando o *status* social da mulher. Nos vasos, as mulheres não aparecem relacionadas a essa atividade, o que constitui uma ausência

²¹ Por outro lado, é interessante também trazer o exemplo das prostitutas e das *hetairai*, que também conformam uma atividade laboral, mas que não parece ser tomada como vergonhosa, e é muito bem documentada (REGIS 2009), tanto pelas fontes textuais como pelas fontes material e imagética.

²² No entanto, segundo Andrade (2009, p. 66), mesmo conformando um trabalho efetivo e crucial para o *oïkos*, a tecelagem não constituía para as mulheres uma identidade trabalhadora, mas compunha uma “tautologia”, pois o imaginário da esposa era o de tecelã, e a tecelagem fazia parte da imagem da feminilidade.

representativa. Por outro lado, o cuidado com as crianças e a instrução das meninas nas tarefas domésticas são temas bastante comuns na imagética ática, do qual o cálice de figuras vermelhas do Museu Real de Bruxelas é apenas um exemplo (Figura 04). No medalhão decorativo do vaso, vemos uma figura feminina interagindo com uma criança pequena, que está sentada em uma cadeira alta e estende os braços em sua direção.



Figura 04: Cálice de figuras vermelhas. Bruxelas, Museu Real, A890. Desenho: Martín Centurión.

Mesmo o discurso normativo as distanciando do ambiente externo, o trabalho doméstico das mulheres cidadãs contemplava atividades que exigiam que elas saíssem para o espaço público, sendo este, portanto, devidamente marcado pela sua presença. Como exemplos visíveis na imagética da cultura material, temos a busca de água nas fontes e a colheita de frutas²³ (Figura 02), ambas relacionadas à preparação de alimentos, notadamente importante para a manutenção do grupo doméstico.

Fora e dentro do *oïkos*, o trabalho das mulheres cidadãs é visto como um saber especializado, mesmo quando falamos sobre atividades socialmente condicionadas. Quando nos remetemos ao trabalho feminino no espaço público²⁴, no entanto, este pode ser visto como um ofício, visto que é economicamente produtivo, não importando se a atividade é a mesma que as mulheres realizam dentro de casa, como a tecelagem e o cuidado com as crianças.

Não é difícil encontrar fontes materiais e textuais sobre a ligação entre o trabalho doméstico e o trabalho realizado na esfera pública, sendo o segundo oriundo do primeiro (BROCK, 1994; COHEN, 1989; RIDGWAY, 1987). Estão registrados nas fontes materiais ofícios femininos como cuidadora, ama de leite,

²³ Para cenas nas fontes, por exemplo, ver: Hídria de figuras negras, Londres, Museu Britânico, B331, ca. 520 a.C. CVA Museu Britânico 6, pr. 347.3. Hídria de figuras negras, Boston, Museum of Fine Arts, 61.195, William Francis Warden Fund, séc. VI a. C. Hídria de figuras negras, Toledo Museum of Art, 61.23Col. Edward Drummond Libbey, séc. VI a. C. Para as cenas de colheita de frutas, ver: Hídria de figuras vermelhas, Adolphseck, Schloss Fasanerie, 39, séc. V a. C. Píxide de figuras vermelhas, Londres, Museu Britânico, E772, séc. IV. a.C.

²⁴ Aqui nos referimos a “espaço público” como aquele que se configura fora da casa da mulher, mesmo que ele seja verdadeiramente um espaço privado, como uma oficina, um estabelecimento comercial ou a casa de terceiros.

ama e parteira, bem como a produção e venda de produtos, associadas à atividade doméstica da culinária, que também é atestada nas fontes escritas, como a venda de pão, vegetais, grãos, sal, mel, etc. (BROCK, 1994, p. 338-339).

Em uma pélica de figuras negras do Museu Arqueológico de Míconos, 1865²⁵, podemos ver novamente a atuação da mulher no comércio. A cena que decora uma das faces do vaso (Figura 05) é composta por uma figura feminina, sentada em um banco, manipulando objetos com as mãos. À sua frente figura um homem apoiado em uma bengala, que estende um dos braços em direção à mulher. Conforme a descrição de John Beazley no *Attic Black-Figure Vase-Painters* (1956), o tema da cena é a venda de óleo, o que corroboramos pela postura registrada nas duas figuras: a mulher parece estar de fato manipulando um produto com ambas as mãos, enquanto o homem dirige-se a ela. Podemos sugerir que a cena capta o momento de uma transação comercial, em que a figura feminina manipula o produto a ser oferecido ao cliente. Nada indica o cenário na decoração da cena, portanto não sabemos se esta é uma cena de interior ou exterior; entretanto, não é isso o que consideramos importante: a particularidade desse vaso é aquela de demonstrar a ocupação feminina em uma atividade comercial.



Figura 05: Pélica de figuras negras. Míconos, Museu Arqueológico, 1865. Desenho face A: Martín Centurión.

Já nas fontes textuais, Xenofonte (ECONÔMICO, 1999) é um dos que cita ocupações femininas fora de seu próprio espaço doméstico, mesmo que as atividades desenvolvidas se originem dele: em seu texto é clara a importância de escolher uma boa governanta e de treinar uma serva na tecelagem e transformá-la em proficiente na arte, para dobrar seu valor. Além disso, a padeira também é mencionada. Consideramos que todos esses trabalhos formam ofícios particulares e ocupações fora do grupo doméstico. Todavia, não devemos assumir que são apenas essas as atividades femininas fora do oikos, e podemos supor que uma gama de mulheres praticava outros ofícios. Segundo Brock (1994, p. 342), existem registros materiais que mencionam duas sapateiras, uma decoradora e uma oleira.

²⁵ BEAZLEY, John D. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford, 1956: 396.25.

Paralelamente, é possível considerar a existência de artesãs nas olarias pela cena iconográfica no ombro de uma hídria de figuras vermelhas que se encontra em Milão. A cena decorativa é delimitada pelo espaço entre as duas alças laterais. À esquerda, uma figura feminina alada (tratando-se de uma Niké, alegoria que representa a vitória) coroa uma figura masculina desnuda, que está sentada em um banco, trabalhando em uma grande cratera com volutas. Na sequência, uma figura masculina está sentada em uma cadeira, coberta por um manto apenas da cintura para baixo, e segura e decora um cântaro apoiado no seu colo. Ao seu lado, vemos um pequeno suporte com dois recipientes em cima, possivelmente seus instrumentos de trabalho. Na sua frente (à direita), vemos uma figura feminina de pé, trajando vestes plissadas e um elmo. Com uma das mãos, ela segura uma lança, e com a outra faz a menção de coroar o homem sentado em sua frente. Pelos atributos que carrega, percebemos que se trata de Atena, a deusa da sabedoria, das artes e ofícios. Entre os dois, um cântaro está apoiado no chão, muito semelhante àquele que o homem tem no colo, acompanhado de uma enócoa, sobreposta a ele. À direita, o primeiro grupo se repete: uma figura masculina sentada em um banco, coberto apenas por um tecido sobre os ombros, trabalha em uma grande cratera em cálice, e é coroado por uma segunda Niké. Na sequência, à direita, figurada sobre um pequeno palanque/estrado (uma pequena plataforma), uma mulher sentada em um banco, trabalhando com um instrumento a alça de uma cratera com volutas. Acima dela, no campo visual, uma enócoa e um cântaro aparecem, possivelmente pendurados na parede (Figura 06).



Figura 06: Detalhe da figura feminina manipulando uma grande cratera com volutas na hídria de figuras vermelhas, Milão, Torno, C278. Desenho: Martín Centurión.

Entendemos que a cena representa uma oficina cerâmica, e que as figuras de Atena e das duas *Niké* servem para confirmar que os ofícios do oleiro e do pintor constituem um saber especializado, e assim os glorificam. Detendo-nos um pouco mais na figura da pintora, podemos perceber que ela se encontra

deslocada em relação às figuras masculinas, demarcada pela presença do suporte sobre o qual ela está sentada. Além disso, ela se encontra completamente vestida, enquanto os demais artesãos mostram diversas partes do corpo, quando não estão completamente desnudos. Podemos notar também que ela é a única dentre as personagens a não ser coroada por uma *Niké* ou por Atena. Seria assim seu trabalho desmerecido aos olhos do pintor da cena? Podemos imaginar que seu deslocamento em relação às figuras masculinas e essa falta de interação com as demais figuras na cena, humanas ou mitológicas, estariam marginalizando-a, e indicando que ali não é seu lugar? Por que motivo, então, o pintor representaria a mulher como artesã em uma oficina notadamente masculina? No mesmo lugar que ele a pintou, poderia ter figurado igualmente um homem. Por que essa escolha, se ela não é de alguma forma representativa? E, ainda, qual o significado de ser representada sobre uma plataforma, e não no mesmo nível das outras figuras? Concede isso um *status* diferenciado a ela?

Não ousamos imaginar que as mulheres ocupavam uma posição significativa nas olarias somente por essa cena, pois consideramos que essa representação pode tanto confirmar a presença feminina na oficina, como negá-la, baseando-se nesse “isolamento” que ela apresenta em relação às outras figuras. Segundo Boardman (2001, p. 146):

A cerâmica é utensílio doméstico, até o mercado a transformar em produto comercial, seja como recipiente ou pelo próprio valor do material. Em muitas culturas antigas, as mulheres são as oleiras. (...) É possível que elas tenham participado da decoração dos vasos, mas dificilmente da sua confecção, uma vez que vasos bastante pesados estavam em produção. (...) Todos os nomes de oleiros e pintores são masculinos. “Douris” poderia ser feminino, mas seu tratamento das cenas de sexo é muito parecido com o tratamento masculino, e imaginamos que a participação feminina na decoração dos vasos fosse mais aparente durante as escolhas e o tratamento das cenas. Não temos nenhuma razão para pensar que as mulheres desempenhassem papel significativo nos aspectos do ofício que mais nos preocupam, exceto como consumidoras afetando o produto, assumindo que elas tivessem o dinheiro²⁶.

Concordamos com o autor que o tratamento das cenas poderia ser diferenciado se as pintoras fossem mulheres, mas esse também é um ponto questionável. Elas não estariam simplesmente pintando o que foram contratadas para pintar? Sabemos que a liberdade artística dos artesãos é muito limitada pelas expectativas dos consumidores. Discordamos quando ele assume que as mulheres não poderiam participar da confecção dos vasos apenas por alguns deles serem “pesados demais”. Alguns vasos claramente seriam

²⁶ “Pots are domestic furniture, until trade makes them of no less importance for commerce, either as containers or *per se*. In many early cultures women are the potters. (...) That women might have played a part in early vase decoration is possible, but hardly in potting once really heavy vases were in production. (...) All named potters and painters are male. ‘Douris’ could be female, but his treatment of sex scenes is very much that of the male, and one might have expected female participation in painting to have become more apparent in choice or treatment. We can have no reason to think that they played any significant role in those aspects of the craft that concern us most, except as customers affecting the product, assuming that they held the purse-strings” (BOARDMAN 2002, p. 146). Tradução livre das autoras.

muito pesados, mas assim como as mulheres precisariam de ajuda para confeccioná-los ou transportá-los, do mesmo modo precisariam os homens.

É possível perceber que grande parte dos estudiosos desse material ainda carrega consigo vestígios de uma determinada visão sobre as mulheres e a feminilidade construída ao longo dos séculos. Também é notável, nesses discursos, como a dicotomia entre espaço público e privado (FLORENZANO, 2011) foi espelhada na configuração da relação entre o masculino e o feminino, durante sua reapropriação no processo de formação dos estados nacionais modernos (KATZ 1992). Hoje compreendemos que ocorreu uma divisão entre as esferas feminina e masculina na vida social da antiga Atenas (MEYER 2004), causando também a distinção entre os papéis sociais de homens e mulheres, determinando o modo pelo qual a sociedade se organiza.

A documentação e a discussão apresentadas aqui se diferenciam em grande parte da tradição historiográfica e de estudos baseados unicamente nas fontes antigas masculinas. Esse material e as questões que ele oferece se fazem pertinentes ao revelar uma nova perspectiva para a interpretação das fontes materiais e textuais, bem como uma nova interpretação dos modos de organização social da Grécia Antiga. Ao evidenciar a presença das mulheres em diversos ambientes, que não aquele demarcado pelo discurso masculino vigente na Antiguidade e, posteriormente, na historiografia, confirmamos a importância das suas atividades, que se iguala à importância concedida ao trabalho masculino. Do mesmo modo, podemos pensar que sua eternização no material cerâmico também representa esse reconhecimento no próprio contexto grego antigo, comprometendo a visão propagada pelo discurso masculino de que as mulheres gregas seriam inferiores, reclusas e marginalizadas pela sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Marta Mega de. Arte de Tecer. A Poesia do Trabalho Feminino na Grécia Antiga. In: LESSA, Fábio; SILVA, Andreia Cristina L. F. (Orgs.). *História e Trabalho. Entre Artes e Ofícios*. 1ed. Rio de Janeiro: Mauad, v. 1, 2009, p. 59-68.
- ANDRADE, Marta Mega de. A cidade das mulheres: cidadania feminina e a pólis revisitada. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. (Orgs.). *Amor, Desejo e Poder na Antiguidade*. 1ª edição. São Paulo: Unifesp, v. 1, 2014, p. 114-5.
- ANDRADE, Marta Mega de; SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão. Mito e Gênero: Pandora e Eva em perspectiva histórica comparada. *Cadernos Pagu*, Campinas: UNICAMP. v. 33, p. 313-342, 2010.
- BAZANT, Jan. Cultural Memory and Recollections in Athenian Vase Paintings. *Letras Clássicas*, Universidade de São Paulo: São Paulo, n. 8, p. 11-26, 2004.
- BEAZLEY, John Davidson. *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford, 1956.
- BOARDMAN, John. *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*. London: Thames and Hudson, 2001.
- BROCK, Roger. The Labour of Women in Classical Athens. *The Classical Quarterly*. Oxford, vol. 44, p. 336-346, 1994.
- CÂNDIDO, Maria Regina (Org.). *Mulheres na Antiguidade*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rio-DG, v. 1, 2012.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. O testemunho da iconografia dos vasos dos séculos VI e V a. C.: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. *História em Revista*. Universidade Federal de Pelotas, p. 117-138, 2005.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. Evidências Iconográficas da participação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística na Grécia Antiga. *IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, Campinas: IFCH / UNICAMP, 2008, p. 151-185.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. Interpretando evidências iconográficas da mulher ateniense. *Cadernos do LEPAARQ*. Pelotas, v. 5, p. 96-126, 2012.
- CLARK, Andrew; ELSTON, Maya; HART, Mary Louise. *Understanding greek vases. A guide to terms, styles and techniques*. Los Angeles: John Paul Getty, 2002.
- COHEN, David. Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens. *Greece and Rome*, v. 36, n. 1, p. 3-15, 1989.
- DIAS, Carolina Kesser Barcellos Dias. Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos: a atribuição e a análise iconográfica. *Revista Eletrônica Antiguidade Clássica*, v. 4, p. 47-65, 2009.

- DIAS, Carolina Kesser Barcellos Dias. *O Pintor de Gela. Características Formais e Estilísticas, Decorativas e Iconográficas*. 2 Vols. (Tese de Doutorado em Arqueologia), Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- DUKELSKY, Cora. El poder evocador de las imágenes: fuentes y mujeres en la cerámica griega. In: CERQUEIRA, Fábio Vergara; GONÇALVES, Ana Teresa; MEDEIROS, Edalaura; BRANDÃO, José Luís (Orgs.). *Saberes e poderes no Mundo Antigo: Estudos ibero-latino-americanos*, vol. 1: Dos saberes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2003, p. 93-114.
- FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. *Pólis e oîkos, o público e o privado na Grécia Antiga*. Portal Labeca-MAE-USP, 2011, p.1-5.
- GILHULY, Kate. *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- GUIMARÃES NETO, Edson Moreira. *Gênero, Erotismo e Poder: Comparando Identidades Femininas em Atenas (Séculos VI-IV a.C.)*. (Dissertação de Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- KATZ, Marilyn. Ideology and "The Status of Women" in Ancient Greece. *History and Theory*, v. 31, n. 4, Beiheft 31: History and Feminist Theory, p. 70-97, 1992.
- KATZ, Marilyn. Sappho and Her Sisters: Women in Ancient Greece. *Signs*, v. 25, n. 2, p. 505-531. 2000.
- LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: Méliッサ do Gineceu à Ágora*. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, UFRJ, 2001.
- LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- LESSA, Fábio de Souza. A Alceste de Eurípides sob a ótica das relações de gênero. *Calíope*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 20, p. 9-21. 2010.
- LEWIS, Sian. *The Athenian Woman: an Iconographic Handbook*. London/New York: Routledge, 2002.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, São Paulo, n.115, jul-dez 1983, p. 103-117, 1983.
- MEYER, Jørgen Christian. Woman's Life in Classical Athens. In the Shadow of North West Europe or in the Light from Istanbul. In: MÆHLE, Ingvar Brandvik; OKKENHAUG, Inger Marie (orgs.). *Women and Religion in the Middle East and the Mediterranean* Oslo: Oslo Academic Press, 2004, p. 19-49.
- MOSSÉ, Claude. *La Mujer en la Grecia Clásica*. Trad. C. M. Sánchez. Madrid: Nerea, 1990.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feminista*, Ano 08, n. 2, p. 9-42, 2000.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 17(1): 296, janeiro-abril/2009.
- POMEROY, Sarah. *Goddesses, Whores, Wives and Slaves – Women in Classical Antiquity*. New York: Dorset Press, 1975.

- REGIS, Maria Fernanda Brunieri. *Mulheres nos sympósia: representações femininas nas cenas de banquete nos vasos áticos (séculos VI ao IV a.C.)*. 2 vols. (Dissertação de Mestrado em Arqueologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- RICHTER, Gisela; MILNE, Marjorie. Introduction. *Shapes and names of Athenian Vases*. New York: The Metropolitan Museum of Arts, xi-xv, 1935.
- RIDGWAY, Brunilde. Ancient Greek Women and Art: The Material Evidence. *American Journal of Archaeology*, vol. 91, n. 3, Jul. 1987), p. 399-409, 1987.
- SARIAN, Haiganuch. Ceramografia e ceramologia: algumas reflexões. In: *EXPOSIÇÃO. CERÂMICAS ANTIGAS DA QUINTA DA BOA VISTA*. Museu Nacional de Belas Artes, de 16 de novembro de 1995 a 16 de março de 1996, Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1996 p. 31-38.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 20(2), p. 71-99, 1995.
- SILVA, Talita Nunes. *As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V século a.C.* (Dissertação de Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.
- SMITH, Amy. The politics of weddings at Athens: an iconographic assessment. *Leeds International Classical Studies*, vol. 4, n. 01, p. 1-32, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Trabalho e Escravidão na Grécia Antiga*. Campinas: Papirus, 1989.

FONTES

- DEMÓSTENES. Contra-Neera. In: *DISCURSOS PRIVADOS*. Madrid: Gredos, 1983.
- XENOFONTE. *Econômico*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Recebido em:24/04/2017
Aprovado em:22/05/2016
Publicado em:29/06/2017