

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE BACHARELADO EM ANTROPOLOGIA  
SOCIAL E CULTURAL E ARQUEOLOGIA**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**Olhares antigos e modernos:  
ideologia e representação feminina em contextos de trabalho na Atenas  
clássica**

**DAYANNE DOCKHORN SEGER**

Pelotas, 2015

**Dayanne Dockhorn Seger**

**Olhares antigos e modernos:**

ideologia e representação feminina em contextos de trabalho na Atenas clássica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Antropologia – Arqueologia.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Pelotas, 2015

Dayanne Dockhorn Seger

Olhares antigos e modernos:  
ideologia e representação feminina em contextos de trabalho na Atenas clássica

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharel em Antropologia – Arqueologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 08/07/2015

Banca examinadora:

.....  
Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (Orientador)  
Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo

.....  
Profa. Dra. Carolina Kesser Barcellos Dias  
Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo

.....  
Profa. Dra. Louise Prado Alfonso  
Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo

Dedico este trabalho a minha família, aos meus amigos e a todas as pessoas que me inspiraram a ser o que sou hoje.

## Agradecimentos

Aos meus pais, que nunca me negaram a proposta de mudar de cidade para cursar uma graduação um tanto “exótica”, agradeço o apoio e o suporte, sem os quais essa pesquisa não teria sido realizada.

A todos os professores e colegas que contribuíram para a minha formação, durante os horários de aula, e também fora deles, agradeço o tempo juntos, as memórias e as amizades que criamos ao longo da jornada para nos tornarmos antropólogos e arqueólogos. Ao Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga, onde me percebi como pesquisadora pela primeira vez, e a todos os colegas do laboratório que, através de todos os encontros e discussões, conformavam um lugar para os estudos da Antiguidade na UFPel, sendo essenciais para as reflexões que trago neste trabalho.

Ao Martín, meu namorado, agradeço a dedicação imensurável em sua longa missão de não me deixar desistir durante todos os momentos em que essa pesquisa não satisfiz meus anseios como pesquisadora. Ao professor Fábio, que acreditou e confiou em mim para todos os propósitos que visei alcançar. Agradeço imensamente à professora Carolina que, desde 2013, mais do que professora, me acompanha como amiga, e a quem devo minha introdução aos estudos da Arqueologia Clássica. Serei eternamente grata pelo apoio, compreensão e orientação que me proporcionou quando recorri a ela. À professora Louise, que desde 2014 abriu meus olhos para as diversas possibilidades de ação dessa formação, e quem me aconselhou durante os momentos em que não acreditava que ela valia o esforço e o reconhecimento. Com eles percebi que não fazemos uma pesquisa sozinhos, tampouco vislumbramos o horizonte sem a clareza que algumas pessoas possuem, e por essas experiências e pelo carinho com os quais eles as transmitiram sou extremamente grata.

Esta pesquisa não é simplesmente o resultado de seis meses de trabalho, mas de quatro anos em que cresci como pessoa e, com esperança, pesquisadora, em que me envolvi e me apropriei desse universo maravilhoso da Arqueologia e dessa lente para estranhar o mundo e nossas verdades, que somente a Antropologia concede.

*“Hoje não precisamos compreender como as mulheres foram caladas ao longo da história; precisamos compreender por que e em que sentido cala-se um grupo enquanto outros falam. Precisamos entender o poder, a política, e o porquê das distinções de gênero serem primárias nas relações sociais; enfim, precisamos explicar os mecanismos da dominação e revelá-los, ali, onde eles vigem, mas ali, também, onde eles arriscam suas estratégias de dominação no encontro com práticas, interações, contradições históricas alheias à historiografia” (ANDRADE, 2011, p. 7).*

## Resumo

SEGER, Dayanne Dockhorn. **Olhares antigos e modernos: ideologia e representação feminina em contextos de trabalho na Atenas clássica.** 2015. 95 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2015.

O presente estudo é o resultado de uma análise acerca das discussões gerais sobre as mulheres na sociedade grega antiga e a representação feminina na cerâmica ática do Período Clássico (sécs. V e IV a.C.). Apresentamos o modo pelo qual a convenção do imaginário da mulher ateniense foi estabelecida e centrada majoritariamente em valores da ideologia masculina presente nos discursos de autores antigos e como, desde o século XIX, estudiosos da Antiguidade Clássica refletiram sua própria dicotomia social ao passado e a justificaram ao construírem uma imagem das mulheres gregas como seres inferiores e incapazes de tomar parte na vida pública, com função exclusiva de agradar a visão masculina e gerar filhos. Deste modo, percorremos a trajetória da reapropriação dessa visão nos séculos XVIII e XIX para justificar discursos de subordinação e reclusão das mulheres no contexto de formação dos Estados nacionais e discutimos como esse papel social da mulher ateniense encontra respaldos até o presente, em nosso próprio contexto brasileiro moderno. Para isso, partimos do pressuposto de que o conteúdo iconográfico dos vasos cerâmicos áticos tem relação com aspectos da vida cotidiana, sendo repleto de representações culturais, o que implica a possibilidade de reconsiderar e revisar variados temas sociais da antiguidade grega que se baseiam, sobretudo, em tradições historiográficas apoiadas em escritores antigos. Ao final, nos remetemos especificamente à ambiguidade desse discurso no que diz respeito às mulheres ocupando espaços de trabalho na esfera pública da pólis.

**Palavras-chave:** Arqueologia Clássica; Arqueologia de Gênero; Grécia antiga; Cerâmica ática; Representações femininas.

## Abstract

SEGER, Dayanne Dockhorn. **Ancient and modern perspectives:** ideology and female representation on work spaces in classical Athens. 2015. 95 pages. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Pelotas, 2015.

The present study is the result of an analysis of the general discussions surrounding women in ancient Greek society and their iconographic representation on Attic pottery of the Classical Period (V and IV B.C.). Here we present the way in which the convention of the imagery of Athenian women was established and focused mostly in values of the male ideology existent on ancient sources and how, since the nineteenth century, Classical Antiquity scholars reflected their own social dichotomy to the past and justified it while building the picture of Greek women as inferiors and unable to take part in public life, with exclusive function to please men and bear children. Thus, we introduce the re-appropriation of this perspective in the eighteenth and nineteenth centuries to understand how it was used to justify discourses of women's subordination and seclusion in the context of creation of national states; and aim to discuss how this social role of Athenian women finds support till the present, in our own Brazilian context. Therefore, we assume that the iconographic content of Attic pottery is related to aspects of everyday life and is full of cultural representations, which implies the possibility for reconsideration of many social themes of Greek antiquity based, above all, on historiographical traditions supported by ancient writers. In the end, we refer specifically to the ambiguity of this discourse respecting women who work in the public sphere of the polis.

**Keywords:** Classical Archaeology; Gender Archaeology; Ancient Greece; Attic pottery; Female representations.

## Sumário

<b>1. Introdução</b> .....	11
<b>2. Os diversos olhares condicionados sobre as mulheres atenienses</b> .....	13
2.1. O discurso historiográfico em contexto .....	13
2.2. A Arqueologia de Gênero e o Feminismo .....	22
<b>3. A materialidade e o discurso iconográfico dos vasos cerâmicos</b> .....	29
3.1. Considerações sobre a análise material e iconográfica.....	29
3.2. A convenção da representação das mulheres atenienses nos vasos áticos.....	37
<b>4. As representações femininas no trabalho doméstico e em saberes especializados</b> .....	47
4.1. Trabalho doméstico no espaço privado e no espaço público .....	50
4.2. O trabalho feminino fora do grupo doméstico .....	60
<b>5. Considerações finais</b> .....	72
<b>Referências</b> .....	74

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b>	Píxide de figuras vermelhas ( <a href="http://www.britishmuseum.org/">http://www.britishmuseum.org/</a> ).....	51
<b>Figura 2</b>	Píxide de figuras vermelhas ( <a href="http://www.britishmuseum.org/">http://www.britishmuseum.org/</a> ).....	54
<b>Figura 3</b>	Pélica de figuras vermelhas ( <a href="http://cartelen.louvre.fr/">http://cartelen.louvre.fr/</a> ).....	56
<b>Figura 4</b>	Cálice de figuras vermelhas ( <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/">http://www.beazley.ox.ac.uk/</a> ).....	57
<b>Figura 5</b>	Hídria de figuras vermelhas ( <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/">http://www.beazley.ox.ac.uk/</a> ).....	58
<b>Figura 6</b>	Pélica de figuras negras ( <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/">http://www.beazley.ox.ac.uk/</a> ).....	62
<b>Figura 7</b>	Ânfora de figuras negras ( <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/">http://www.beazley.ox.ac.uk/</a> ).....	63
<b>Figura 8</b>	Ânfora de figuras negras ( <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/">http://www.beazley.ox.ac.uk/</a> ).....	64
<b>Figura 9</b>	Hídria de figuras vermelhas ( <a href="http://mostreemusei.sns.it/">http://mostreemusei.sns.it/</a> ).....	66
<b>Figura 10</b>	Pélica de figuras vermelhas ( <a href="http://www.beazley.ox.ac.uk/">http://www.beazley.ox.ac.uk/</a> ).....	68

## 1. Introdução

A cultura material foi mediadora das relações sociais na sociedade grega antiga, assim como é na nossa. A utilização de objetos como símbolos é característica de todas as culturas, expressa em diversas formas de manifestação cultural, embora objetos particulares e seu respectivo simbolismo variem. Como “parte visível” da cultura, eles também se constituem como importante meio de consolidação e controle de significado.

A maior parte do material arqueológico remanescente da Grécia antiga são os vasos cerâmicos, o que John Boardman (2001, p. 12) denominou como “archaeology’s bread and butter”<sup>1</sup>. Apesar de estarem entre os produtos mais baratos para os antigos artesãos, estudos da cerâmica estão entre os mais recompensadores para o arqueólogo e o historiador. É comum o desaparecimento de outros objetos, como aqueles fabricados em metal, que podem ser derretidos e reutilizados, enquanto as peças de cerâmica, carecendo de qualquer outra utilização, permanecem no registro arqueológico. Consequentemente, a estilística dos vasos de origem e tradição grega se tornou assunto amplamente pesquisado (SARIAN, 1996, p. 34). A grande variação estilística desses objetos é capaz de determinar sequências, e estas constituem marcadores de datas absolutas, criando-se assim um sistema cronológico que permite datar a cerâmica em um intervalo de uma geração, ou até mesmo de uma década.

Ao considerar o atributo iconográfico como um modelo de discurso próprio, a análise da cerâmica figurada grega do Período Clássico (séculos V e IV a.C.) implica que esse registro material nos possibilita reconsiderar e revisar variados temas culturais e sociais da antiguidade grega que se baseiam, sobretudo, em tradições historiográficas apoiadas em escritores antigos (CERQUEIRA, 2012, p. 97). Como indica Richter (1935, p. XIV), os vasos cerâmicos

---

<sup>1</sup> “A large part of the evidence is afforded by decorated pottery – the archaeology’s bread and butter” (BOARDMAN, 2001, p. 11).

played an active part in the life of the Greeks. Though they now rest quietly on the shelves of museum cases, they once led a busy existence. They were taken to and from the fountains, filled and refilled at the banquets, carried about by athletes, used by women during their toilet, and brought as gifts to brides; they performed a role in religious ceremonies, were taken by mourners to graves, and sent in ships to distant lands.

Além disso, o discurso iconográfico presente nessa categoria material constitui importante meio de comunicação de ideias, pois o acesso às suas imagens é massivo. Seu sistema visual expressa questões de poder, prestígio, crenças, política, etc, e sua análise, portanto, permite contemplar a diversidade de identidades de gênero presentes no discurso material, tanto quanto a diversidade de *papéis sociais* associados ao gênero feminino que ele representa.

Na primeira parte da pesquisa, realizamos um breve histórico sobre os diversos olhares condicionados sobre as mulheres atenienses, abordando a perspectiva do Feminismo e da Arqueologia de Gênero, e relativizando o discurso normativo masculino das fontes antigas e da historiografia moderna, que por vezes o corrobora sem considerar a idealização do discurso que se constrói. Na segunda parte, fazemos considerações breves, mas pertinentes, sobre os cuidados ao trabalharmos com o material cerâmico figurado e com a representação feminina, que sofreu convenções de figuração e interpretação ao longo do tempo de produção e estudo dos vasos áticos. Na terceira e última parte, admitimos um espaço social feminino, tanto na esfera pública como na privada, buscando elucidar o modo pelo qual a ideologia masculina do discurso antigo incide sobre o imaginário do artista no momento da decoração dos vasos, e como essa comunicação se apresenta no caso específico das cenas de trabalho feminino, compondo um catálogo representativo do material analisado e referido no texto.

## 2. Os diversos olhares condicionados sobre as mulheres atenienses

### 2.1. O discurso historiográfico em contexto

Há um distanciamento cultural, geográfico e temporal significativo entre a realidade estudada ao longo deste trabalho e a realidade atual da qual fazemos parte. De um lado, a Antiguidade Clássica: a antiga Atenas que ressurge sob os olhos de cada visitante e pesquisador que fotografa suas ruínas, admira sua paisagem, reconhece suas marcas e impressões na terra, estuda mensagens transmitidas em objetos de cerâmica. De outro lado, o Brasil, estado nacional moderno, construído ao modelo ocidental e colonialista; herdeiro, portanto, de referências diretas do mundo “clássico” Greco-romano. São contextos muito diferentes, cada um com suas próprias percepções de sociedade e seus mecanismos de relações sociais. O questionamento comumente proposto, tendo em vista essa primeira colocação, é aquele acerca da validade local e atual do estudo de algo tão “distante de nós”: um assunto desgastado, demasiadamente revisitado, que não diz respeito à realidade contemporânea (imersa em conflitos sociais mais urgentes) e, portanto, abordado como um estudo de caráter “elitista”. A nosso ver, isso se dá pela nossa recorrente tendência a pensar o passado como impertinente para o presente, apenas para descobrir como é de extrema importância entender as forças motrizes do mundo de modo a moldá-las em direção a um futuro melhor.

A Arqueologia Clássica, no contexto brasileiro, passa por uma segmentação em relação às demais áreas da disciplina. Além de encarar empecilhos próprios<sup>2</sup> nas universidades brasileiras, ela é mais intimamente ligada ao campo da História e dos estudos clássicos do que ao da Arqueologia, por ocasião da tradição norte-americana que a formação dos cursos brasileiros seguiu.<sup>3</sup> Esse quadro, aparentemente obscuro, é transformado por todos os pesquisadores que atuam no

---

<sup>2</sup> Posso citar aqui a falta de disciplinas voltadas à Antiguidade Clássica nos programas dos cursos de Arqueologia e a dificuldade de acessar o material arqueológico e bibliográfico de referência.

<sup>3</sup> O modelo norte-americano dos quatro campos da Antropologia: Arqueologia, Linguística, Antropologia Social e Cultural e Antropologia Física.

campo da Arqueologia Clássica desde o Brasil, contribuindo imensamente para a formação de novos pesquisadores dentro das universidades e desafiando os métodos tradicionais ao trabalharem, muitas vezes, também em temas da Arqueologia Brasileira e Latino-Americana. Uma área de estudo, portanto, não exclui outra. Do mesmo modo, uma não se faz mais relevante do que a outra, no momento em que percebemos que estamos apenas construindo discursos acerca do passado, não o reconstruindo propriamente.

Estamos, sempre, criando conhecimento baseados em interesses próprios de pesquisa e que não fogem, portanto, de nossas impressões culturais e de nossa própria ideologia. É imprescindível compreender que estudamos sociedades antigas e sua história de acordo com nossas premissas, nosso contexto atual.<sup>4</sup> Além disso, há um aspecto político fortemente marcado sobre o que a academia decide que é importante investigar, e aquilo que não o é; aquilo que será levado ao público, e aquilo que continuará sendo omitido.

Esse fato é especialmente relevante se considerarmos que o registro histórico foi a principal fonte de discurso consultada da Grécia antiga durante muito tempo. A posição hierárquica da escrita sobre os outros meios de discurso social<sup>5</sup> foi consolidada nos meios acadêmicos com o argumento de serem mais autênticas, oficiais e reais representantes das sociedades (REGIS, 2009, p. 6). Entretanto, as fontes textuais, assim como o registro material, são somente parciais (LEWIS, 2002, p. 13), e um estudo que utilize somente um deles estará privilegiando uma perspectiva específica, além de ser a-histórico.

É de nosso conhecimento a vasta literatura euforizando a inferioridade feminina perante ao homem que o mundo grego antigo produziu (LESSA, 2004, p. 106). Como boa parte do mundo se considera e é considerada herdeira da cultura, filosofia e ideais de democracia da Atenas clássica, acredito que a elaboração da experiência desse período constitui um recurso fundamental para análise do momento atual acerca da condição feminina, colocando em questão a hierarquia de gênero tradicional. Sem dúvida nenhuma, o modelo normativo das mulheres de

---

<sup>4</sup> “The manifesto that the past must be judged on its own merits is well and good, as it makes us more aware of the fact that societies may function according to principles quite different from our own, but logically it is impossible. The past will always be judged on modern premises” (MEYER, 2004, p. 23).

<sup>5</sup> A arquitetura remanescente em solo grego pode nos informar sobre a formação da paisagem; as esculturas nos informam como objetos de arte e de opulência social; objetos do cotidiano, como os vasos cerâmicos, disseminados por toda a pólis, e as imagens que eles carregam, são todos discursos sociais materializados na sociedade.

Atenas forjou expectativas modernas quanto ao papel social das mulheres. A “exemplaridade” feminina das atenienses toma forma na clássica associação do feminino ao lar, às atividades domésticas, em complementaridade ao papel masculino, seu oposto. Essa postura muitas vezes acaba por nos parecer natural. A naturalidade desses papéis sociais, entretanto, tem uma história.

O fato de que a maior parte das fontes históricas é escrita por homens, refletindo sua percepção da realidade, significa que o estudo da literatura antiga é o estudo da visão do homem sobre a mulher, e não pode ser nada além disso (KATZ, 1992, p. 79). Como aponta Sarah Pomeroy (1975), o viés masculino nesse caso atua primária e secundariamente, nos apresentando com uma visão da mulher grega duplamente marcada pelo olhar masculino, visto que a conformação na academia do discurso normativo dos autores e filósofos antigos também foi realizada majoritariamente por figuras masculinas, e serviu aos seus próprios propósitos. Além disso, ao considerarmos a fonte arqueológica mais representativa da vida cotidiana dos gregos, a cerâmica figurada, nos deparamos novamente com o olhar masculino na composição do feminino, uma vez que todos os oleiros e pintores identificados por estudos de técnica e atribuição são considerados masculinos.

Desde o século XIX, estudiosos da antiguidade grega refletiram sua própria dicotomia social ao passado ao contribuírem para a construção de uma imagem das mulheres gregas como “eternas menores” (REGIS, 2009, p. 86) vivendo “às sombras da Acrópole e da democracia atenienses” (MEYER, 2004, p. 24). Em um contexto em que se remontava a origem da cultura europeia até a Grécia antiga, o papel social das mulheres, construído ao reflexo da esposa grega (casta, silenciosa, reclusa e subordinada ao marido), encontrou fortes justificações e passou a ser tido como “natural”. Ao mesmo tempo, ao gênero masculino se associou a cultura, o público, a arena política, a vida social; também a reflexão direta do papel masculino dentro da pólis ateniense. A partir disso, desdobrou-se a desvalorização do campo feminino, sua subordinação e, principalmente, sua inferiorização.

Vistas como uma “raça” à parte, as mulheres foram continuamente retratadas na historiografia como seres inferiores, descritas como “naturalmente propensas ao mal”. As descendentes de Pandora eram “negligenciadas pela natureza em comparação aos homens”, “incapazes” de tomar parte na vida pública, um “mal necessário” com função exclusiva de serem esposas e gerar filhos (KATZ, 1992, p. 77). Não é nosso interesse corroborar essa visão. Se colocarmos os princípios

básicos sob os quais construímos nossa sociedade como universalmente válidos, geográfica e historicamente, a conclusão será sempre aquela em que condicionamos as mulheres como sujeitos vitimizados.

O discurso masculino que foi trazido pela historiografia outorgava às mulheres a ausência de fala e poder político na sociedade em que estavam inseridas (GUIMARÃES NETO, 2010, p. 24), gerando o dito imaginário de inferioridade do gênero feminino, que foi naturalmente reafirmado em todos os aspectos do imaginário grego, criando uma disparidade não somente política, mas também social. Demarcavam, portanto, o lugar da mulher em relação ao homem e à pólis. Os papéis sociais e as expectativas de cada “tipo” de mulher são definidos por Demóstenes no discurso do *Contra Neera*<sup>6</sup>: “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.”

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 grega no século seguinte (KATZ, 1992, p. 70). Em princípio, todo o debate foi centrado na questão do *status* das mulheres na Grécia antiga, tornando-se um paradigma de estudo principalmente a diferença de papel e posição social entre as esposas bem-nascidas e as prostitutas (*hetaírai*<sup>7</sup>). As últimas eram tidas como símbolos da emancipação feminina porque, ao contrário das esposas, supôs-se que desfrutavam de maior liberdade de fala e movimento, além de se inserirem no campo masculino e possuírem certo nível de educação formal, do qual as esposas careciam. Foi apenas nas últimas três décadas que o paradigma de investigação sobre o *status* das mulheres foi substituído, sendo relacionado com a introdução da descontinuidade entre a antiga concepção da relação de pólis/*oîkos* com a moderna distinção entre público e privado (KATZ, 1992, p. 84), mostrando como essas definições e

<sup>6</sup> (Demóstenes, *Contra Neera*, LXI, v. 122).

<sup>7</sup> Maria Fernanda Regis (2009, p. 88-9) sintetiza bem o papel das *hetaírai* na sociedade e imaginário gregos: “Em oposição ao modelo idealizado de esposas, instituiu-se um outro paradigma de *status* feminino: as *hetaírai* – 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. (...) Nos estudos que se preocupam com a temática das cortesãs desde o século XIX podemos perceber, de modo geral, duas linhas de interpretação: autores que retratam as prostitutas e *hetaírai* como mulheres livres, educadas e cultas, mais “amadas”, portanto, pelos homens gregos do que as legítimas esposas (...) e, por outro lado, autores que buscam denunciar a exploração e dominação masculina sobre essas mulheres – esta última corrente ganha fôlego principalmente nas últimas décadas do século XX, sob forte influência do feminismo.”

distinções modernas são prejudiciais quando aplicadas aos estudos da Grécia antiga.

É lugar comum da historiografia normativa afirmar que na Atenas clássica, o *status* político e social das mulheres era deploravelmente baixo, colocando-as ao lado de escravos, crianças e estrangeiros (COHEN, 1989, p. 3), o que estaria ligado ao seu confinamento e sua consequente exclusão da vida social, pública e econômica da pólis. A historiografia sexista serviu, portanto, somente para confirmar os valores da ideologia masculina presente em discursos como o de Xenofonte<sup>8</sup>, Demóstenes e Aristóteles, em que o paradigma comportamental para as mulheres atenienses do Período Clássico é aquele da mulher casta, submissa e reclusa ao lar, seu espaço por excelência. Aristóteles, no capítulo VII de *Politics and Economics*, “Portraiture of a Good Wife”, dita:

Uma esposa boa e perfeita deveria ser senhora de todas as coisas no âmbito da casa (...) Pois é impróprio para um homem saber tudo o que acontece na casa; em todos os aspectos, de fato, ela deve ser obediente a seu marido, e não ocupar-se sobre assuntos públicos (...) Pois ela foi comprada a um preço elevado, para partilhar a vida e conceber filhos (...).<sup>9</sup>

O comportamento feminino idealizado, como enunciado pela historiografia pautada no discurso normativo masculino, era regido por regras de uma sociedade marcadamente patriarcal: desde pequenas, as meninas eram criadas de acordo com seu papel na sociedade, produzir novos cidadãos, sendo o casamento considerado o evento mais importante na vida da *mulher*<sup>10</sup>. As mulheres bem-nascidas, filhas de cidadãos atenienses prósperos, casavam-se muito jovens, tendo sua educação baseada na aprendizagem das atividades manuais, se tornavam mestras nas artes

<sup>8</sup> Xenofonte, em *Econômico* (1999, p. 34-35), demonstra o comportamento e a educação feminina quando Isômaco discorre sobre o diálogo que teve com sua esposa acerca dos seus deveres no grupo doméstico: “E o que saberia ela, disse, quando a tomei como esposa? Ao chegar à minha casa, não tinha ainda quinze anos, e, antes disso, vivia sob muitos cuidados para que vise o mínimo, ouvisse o mínimo e falasse o mínimo. Não pensas que era bastante chegar sabendo apenas pegar os fios de lã e tecer uma túnica e já ter visto como os trabalhos de tear são distribuídos às servas?”

<sup>9</sup> “A good and perfect wife ought to be mistress of every thing within the house (...) For it is unseemly for a man to know all that goes in the house; in all respects indeed she ought to be obedient to her husband, and not to busy herself about public affairs (...) For she has been bought at a high price, for the sake of sharing life and bearing children (...)” (*Politics and Economics*, 1885, p. 296-7, tradução minha).

<sup>10</sup> “A educação da menina estava assim voltada a lhe preparar para o destino de toda mulher cidadã, o casamento. Embora ele não trouxesse nenhuma alteração no seu status legal ou político; simbolicamente, socialmente e emocionalmente ele era a transição mais importante pela qual ela iria passar. Em Atenas, o casamento não consistia unicamente num simples evento legal, mas em um processo envolvendo certo número de ações e eventos” (SILVA, 2011, p. 38).

da fiação e tecelagem, assim como aprendiam o silêncio e a submissão<sup>11</sup>. Administravam o *oikos* depois do casamento, mantendo sua atividade sexual contida à concepção dos filhos legítimos. De fato, era muito comum que homens desfrutassem de relações extraconjugais<sup>12</sup>, enquanto o adultério por parte da esposa constituía motivo para o divórcio. Isso ocasionava grande limitação de liberdade e movimento das jovens mulheres, que terminavam por permanecer “isoladas” dentro do gineceu, parte da casa destinada especialmente ao gênero feminino (POMEROY, 1975, p. 80). Vivendo uma espécie de minoridade legal, dependiam dos pais e irmãos e, em seguida, dependiam de um marido. Estavam sempre sob a proteção de um senhor (ANDRADE, 2001, p. 10).

Deste modo, espaços de atuação rígidos são definidos para os papéis sociais do masculino e feminino, tendo base no discurso antigo primeiramente na natureza: em *Econômico*, Xenofonte (1999, p. 38) cita que “o deus preparou-lhes a natureza, a da mulher para os trabalhos e cuidados do interior, a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior da casa”, pois o corpo masculino estaria mais capacitado para suportar o calor e o frio, ou seja, para as atividades fora de casa. O feminino e, por conseguinte, a mulher, remeteriam à casa, ao espaço privado, enquanto o espaço público seria reservado aos homens da pólis. Deste modo, para a mulher permanecer na tranquilidade da casa não seria desonroso, enquanto para o homem “permanecer em casa, ao invés de dedicar-se a atividades ao ar livre é algo vergonhoso.”<sup>13</sup> A oposição entre o dentro e o fora é expressa concretamente na distinção entre a área feminina, a casa, e a área masculina, o local de assembleia (COHEN, 1989, p. 6). Aristóteles, na obra *Politics and Economics* (1885, p. 292) também apoia esse pressuposto na natureza:

Pois a natureza fez um sexo mais forte e o outro mais fraco, ou seja, o primeiro, por um motivo de medo, pode ser mais adaptado a preservar a propriedade enquanto o último, em virtude da sua coragem, pode ser disposto a repelir agressões; e o primeiro pode fornecer as coisas no exterior, enquanto o segundo as preserva em casa. E com relação ao

---

<sup>11</sup> Isso fica claro no diálogo entre Sócrates e Isômaco, quando o último relata a conversa que teve com a esposa, e essa lhe diz, acerca dos seus deveres e de sua educação: “My business, my mother told me, was to be sober-minded!” (*Oeconomicus*, 1897).

<sup>12</sup> De acordo com Aristóteles, em *Politics and Economics* (1885, p. 292): “As to intercourse, the wife ought to be able to rest in the absence of her husband, and accustomed to be content whether he is with her or away from home.”

<sup>13</sup> “For a man to remain indoors, instead of devoting himself to outdoor pursuits, is a thing discreditable” (*Oeconomicus*, 1897, tradução minha).

trabalho, o segundo é, por natureza, capaz de atender às tarefas domésticas, mas fraco quanto a assuntos fora da casa (...).<sup>14</sup>

Excluídas da esfera pública, portanto, aquela digna de relato, as mulheres estariam excluídas do relato histórico (SILVA, 2011, p. 17), silenciosas e silenciadas. Em oposição a esse silêncio, existe um excesso de representações e discursos acerca do que a mulher é, ou deveria ser. A classificação do feminino de acordo com esses padrões compreendia as mulheres que se encaixavam nele, e aquelas que quebravam as regras.<sup>15</sup> A distinção entre *pólis* e *oîkos*, no mundo antigo, foi correspondida à distinção entre público e privado na historiografia moderna (KATZ, 1992).

Podemos afirmar que a esfera feminina descrita em seus próprios termos é virtualmente inexistente em nossas fontes. Portanto, não podemos julgá-la somente pelo que é expresso na esfera masculina. Enquanto a documentação corrobora uma visão de separação e exclusão das mulheres, a evidência arqueológica é menos conclusiva (CERQUEIRA, 2012). Sabemos que o material cerâmico grego não reproduz fielmente a reclusão feminina, o que demonstra que os pintores não enxergavam o espaço de atuação da mulher estando restrito ao gineceu.

A separação dos espaços não quer dizer que as mulheres fossem excluídas da vida social da *pólis*, e embora não atuassem na vida pública e política tanto como os homens, não significa que não tivessem esfera pública, social e econômica próprias. Marta Mega de Andrade (2011, 2014) aponta para a busca da identidade política feminina dentro do universo *políade*, evidenciando como os estudos que utilizaram o patriarcado como pano de fundo teórico trouxeram somente questões sobre a subordinação e a resistência femininas, deixando poucas possibilidades de ver e pensar além disso, contribuindo para reforçar a imagem de um espaço político restrito a homens cidadãos, e conseqüentemente de uma sociedade profundamente masculinizada.

---

<sup>14</sup> "For nature has made the one sex stronger and the other weaker, that the one by reason of fear may be more adapted to preserve property while the other by reason of its fortitude, may be disposed to repel assaults; and that the one may provide things abroad, while the other preserves them at home. And with respect to labour, the one is by nature capable of attending to domestic duties, but weak as to matters out of doors (...)" (*Politics and Economics*, 1885, p. 292, tradução minha).

<sup>15</sup> As "transgressões" femininas são tratadas por Talita Nunes Silva em "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.

David Cohen (1989, p. 7) aponta para como os pesquisadores têm confundido a separação das esferas por reclusão e isolamento, quando vastas evidências demonstram que as mulheres participavam de várias atividades econômicas, rituais ou de lazer que as levavam para fora de casa. O autor é capaz de enumerar diversas atividades que as personagens femininas aparecem realizando nas fontes textuais, e atesta para a falsa afirmativa da reclusão das mulheres ao estilo “oriental”.

As evidências antropológicas e históricas das populações do Mediterrâneo também são utilizadas como recurso para correspondências entre a sociedade grega antiga e suas formas de dinâmica social. Em um primeiro olhar na sociedade ateniense, a reclusão feminina e a dominação masculina são o que saltam aos olhos, mas a realidade é muito mais complexa do que isso. Estudos antropológicos das sociedades mediterrâneas modernas mostram que os padrões de divisão de papéis entre o masculino e feminino na Atenas clássica são típicos das sociedades tradicionais do Mediterrâneo, e não implicam em exclusão ou reclusão feminina da vida social, econômica e pública. Ao invés disso, demonstram seus mecanismos de relações sociais através da diferenciação entre esfera feminina e masculina na sociedade. A mulher e o homem vivem vidas distintas (SILVA, 2011, p. 49), em espaços de atuação marcados e com responsabilidades muito diferentes. Assim, torna-se importante considerar que a condição das mulheres atenienses só pode ser compreendida dentro de uma visão geral da pólis.

Como demonstra o exemplo da experiência etnográfica descrita por Jørgen Meyer (2004, p. 33) em Çatalçam, na Turquia, “the walls of the house do not imprison the women, it keeps out the men.” Portanto, a confusão entre a *separação* e a *reclusão* das mulheres gregas nos discursos antigos, escritos em sua maior parte pela perspectiva masculina (que não possui nenhum horizonte dentro da esfera feminina da sociedade), teria sido o que levou a uma pintura incorreta da mulher e seu papel na sociedade<sup>16</sup>. Atualmente, aceitamos que a separação sexual entre privado e público e o encarceramento feminino são construções simbólicas dos textos antigos, muito antes de constituírem uma realidade absoluta e, em

---

<sup>16</sup> Meyer (2004, p. 35) descreve, sobretudo, a dinâmica da sociedade dividida em esferas, acreditando ser possível aplicá-la à antiguidade grega: “The logic of the bipartite society reigns. In general, men spend more time with other men, women with other women. Men make friends with men, women with women. Men obtain influence through male networks of friends, women through female networks.”

consequência, devemos direcionar um olhar aberto e flexível à cultura material e o que ela pode comunicar (DUKELSKY, 2013, p. 97). Maria Beatriz Florenzano (2011, p. 5), ao discutir as instituições da pólis e do *oîkos* relacionadas às categorias de público e privado, propõe o questionamento: a natureza das fontes que possuímos a respeito do *oîkos* e pólis permite-nos concluir, de fato, que estas são instituições que vigoravam na Grécia clássica? Ou são estas fontes intelectualizadas que idealizaram a instituição tradicional, o *oîkos*, diante de uma realidade em crise e transformação como foi a Grécia do final do século V e do século IV a.C.?

Além disso, a historiografia aponta para uma tendência da tradição literária de tratar as mulheres como uma massa homogênea, sem introduzir distinções de classes sociais, econômicas ou de cidadania, acabando sempre em um mesmo debate centrado na diferença de *status* entre as *hetaírai* e as esposas legítimas dos cidadãos atenienses, de modo binário<sup>17</sup> (REGIS, 2009, p. 85). Foi apenas o livro de Sarah Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (1975) que rompeu com a ideia de mulheres como categoria homogênea. Hoje, reconhecemos que algumas mulheres possuíam maior liberdade de movimento e influência do que outras (MEYER, 2004, p. 19).

Uma abordagem relacional e completa contemplaria os dados materiais aos textos antigos e se debruçaria sobre as relações de gênero, não apenas com o intuito de buscar a presença feminina na sociedade patriarcal grega, mas para entender os sujeitos femininos em um contexto mais amplo de suas relações com outros sujeitos sexuais, e entre si<sup>18</sup>. Sabemos que as evidências iconográficas, contrariamente ao discurso historiográfico, que prescrevia as mulheres restritas ao espaço privado do *oîkos*, apontam para determinadas situações em que mulheres ocupariam espaços na esfera pública, até mesmo no mundo do trabalho, em atividades de cunho masculino, como em ofícios artesanais especializados (CERQUEIRA, 2012), e também na esfera religiosa grega. Nessa perspectiva, é

---

<sup>17</sup> “Separado em duas categorias entendidas como opostas, o “feminino” é tratado ora no campo do público – e aqui cabem especialmente as cortesãs, as prostitutas e todas as outras denominações –, ora na esfera do privado – sobretudo em temas relacionados à família, esposas, filhas, etc” (REGIS, 2009, p. 85).

<sup>18</sup> O relacionamento entre categorias de mulheres – a prostituta, a esposa e a sacerdotisa, princípio organizacional do imaginário ateniense – é discutido por Kate Gilhuly em *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens* (2009), em um modelo que permite que uma “categoria” de mulher seja definida em relação às outras, e não somente em sua oposição ao masculino.

possível afirmar que as esposas de cidadãos e, portanto, “cidadãs”<sup>19</sup>, tinham papel crucial na atividade ritual da pólis, muito bem documentado, e constituindo outro motivo para que deixassem a casa e atuassem no espaço público-cívico, “propiciando a validação social feminina e a integração políade” (LESSA, 2004, p. 127). O culto religioso fazia parte desde aspectos cotidianos da vida no *oïkos*, até grandes festivais públicos organizados pela pólis, de maneira que *privado* e *público* estariam conectados no aspecto religioso.

De acordo com Sue Blundell (1995, p. 160) a religião constituía uma área da vida pública na qual as mulheres possuíam um espaço reconhecido e ativo. Exclusivamente feminina, as *Thesmophórias* conformava uma festa ritual em honra à deusa da agricultura, Deméter, com duração de três dias no final do outono (LESSA, 2004, p. 107), em que todas as mulheres participavam, assegurando a fertilidade entre seres humanos e na natureza. Para as mulheres de famílias cidadãs, atuar nos ritos da comunidade configurava uma atividade cívica fundamental. Deste modo, demonstra-se que a atividade religiosa pública das mulheres não era uma exceção; fazia parte da lógica da pólis como instituição (ANDRADE, 2011, p. 10), e define um espaço público e cívico feminino (COHEN, 1989).

Chegamos então a um ponto central da pesquisa: as mulheres atenienses constituíam um espaço público de atuação próprio. Embora apareçam no discurso antigo masculino como reclusas, sem liberdade de movimento e atuação na vida social, política e econômica da sociedade na qual estavam inseridas, elas são muitas vezes vistas exercendo atividades fora de seu espaço demarcado. Através da evidência material (e até mesmo de fontes textuais, quando estas discorrem sobre o cotidiano da pólis ateniense), as mulheres aparecem no espaço público, realizando todo o tipo de atividades. Retomaremos essa questão na última parte da pesquisa, com ênfase nas atividades que podemos remeter ao trabalho feminino.

## 2.2. A Arqueologia de Gênero e o Feminismo

As pesquisas em gênero começaram a ganhar espaço no mundo acadêmico a partir da década de 1970, influenciadas em parte pelo contexto da primeira e

---

<sup>19</sup> Entendemos como cidadãs todas aquelas mulheres filhas e esposas de cidadãos atenienses, estando excluídas dessa categoria as escravas, estrangeiras, prostitutas e *hetairai*.

segunda ondas feministas, a última cuja repercussão nas ciências sociais se fez sentir através da reivindicação da presença feminina no discurso historiográfico até então difundido. No desenrolar da década de 1960, a segunda onda feminista contestou principalmente a discriminação das estruturas de poder sexistas e a invisibilidade das mulheres, demonstrando o modo como a percepção e a experiência da mulher foram repetidamente trivializadas, marginalizadas ou completamente ignoradas no decorrer da história. Isso pode ser atribuído ao fato de que, na visão aplicada pela maioria dos pesquisadores, o homem branco, ocidental e de classe média é o sujeito universal. São suas expectativas sociais, políticas e culturais impressas no discurso, fato que nega a presença das mulheres (e de diversos outros atores) como sujeitos ativos na história, destinadas à subordinação dessa figura masculina. Deste modo, construiu-se no discurso acadêmico uma perspectiva que afirma a organização ocidental moderna como invariante, indiscutível e implícita em todas as culturas. A visão de mundo em que somente um grupo dominou o outro parece ser específica da civilização atual (AVELAR, 2010, p. 87). Ou seja, as representações que temos sobre a organização dos sexos através da história são sempre as mesmas, mantendo uma continuidade que se percebe como inquebrável e intransponível.

A maneira como uma sociedade estrutura as relações humanas mais fundamentais - as relações entre o feminino e o masculino - tem grandes implicações para a totalidade de um sistema social. Ela afeta os papéis individuais e as opções de vida de mulheres e homens, seus valores, suas instituições sociais e o próprio caráter da sociedade. Em uma sociedade que opõe feminino e masculino, que condiciona a guerra como medida ideal para a vida dos homens, e o casamento para a vida das mulheres, o aspecto heroico guerreiro e os valores tradicionais da boa esposa serão cultivados como base do sistema de relações sociais.

A hierarquia do masculino sobre o feminino é um poder legitimado na construção da sociedade (BLAY, 2010, p. 12). Sendo uma construção própria de cada organização social, revela-se, portanto, a possibilidade de sua desconstrução, proposição que concede as bases nas quais o Feminismo se apoiará. Como indica Ruth Martí (2003, p. 20), o Feminismo reivindica “la igualdad de derechos de mujeres y hombres y la libertad para elegir el modelo de vida que desean seguir, más allá de estereotipos y roles sexistas que asignan a mujeres y a hombres,

comportamientos, deseos y realidades.” Ademais, buscar os fatores que dificultam a igualdade é fundamental para esses propósitos.

A História das Mulheres surge em um contexto de questionamento da normativa histórica estruturada na exclusão (dos negros, das camadas sociais baixas, das mulheres), na segunda metade do século XX, e com especial atenção ao lugar das mulheres na produção do conhecimento e no espaço público, com principal preocupação de recuperar a atuação feminina no processo histórico. As imagens anteriormente construídas de pacificidade e submissão foram sendo continuamente questionadas, e aponta-se, assim, para a “urgência de uma nova historiografia” (ANDRADE, 2011, p. 2), social e politicamente engajada.

Para Pierre Bourdieu (2003), a dominação masculina estrutura a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. A sua perspectiva de opressão do masculino sobre o feminino é universal, e o patriarcado exerce dominação simbólica sobre todo o tecido social (discursos, práticas, instituições), naturalizando desigualdades entre homens e mulheres enquanto deshistoricizando diferenças. Homem e mulher são continuamente ligados a construções binárias que associam poder e dominação ao masculino, obediência e submissão ao feminino. Entretanto, em crítica a sua tendência universalizante, o conceito de gênero surge como categoria de análise, mais amplo para compreender o caráter das relações estabelecidas entre homens e mulheres durante as pesquisas que se dispõem a buscar o papel feminino na sociedade.

Joan Scott (1995) define gênero a partir de três principais características: construção social da diferença entre os sexos, dimensão relacional e campo primordial onde o poder se articula. Aceitando-se essas premissas, é somente natural afirmar que há variações na forma como o poder patriarcal se institui e legitima, assim como há variações nas formas de resistência que as mulheres desenvolvem em diferentes contextos. Além disso, supõe-se que homens e mulheres não cumprem rigorosamente as prescrições de sua sociedade ou de suas categorias analíticas. Em conclusão, se o gênero é relacional, não se pode admitir um poder masculino absoluto, como pressupõe Bourdieu. O gênero é variável, dependente de outras identidades sociais, como raça, classe e etnicidade, e pode cumprir diferentes atividades de acordo com cada contexto. Nessa perspectiva, torna-se possível desconstruir “verdades universais” presentes nas hierarquias e desigualdades de gênero.

A Arqueologia de Gênero surge então como uma alternativa para buscar o lugar social das mulheres dentro das sociedades em que estavam inseridas, contemplando sua contínua relação com outros sujeitos. Sendo seu desenvolvimento inspirado nas correntes e estudos feministas, ela demonstra sua insatisfação com as maneiras pelas quais o passado foi continuamente representado e o impacto da experiência moderna sobre ele. Através do seu discurso ideológico, ela admite seu caráter político, apresentando uma proposta de recuperar o papel sociocultural da mulher através dos vestígios deixados pela cultura material, que se estende ao interesse na representação iconográfica e nas imagens de figuras femininas produzidas na Antiguidade.

Além disso, o grande passo da Arqueologia de Gênero é a admissão de passados subjetivos múltiplos, criados por diferentes perspectivas advindas de indivíduos ou grupos sociais, que permitem “democratizar” a construção do discurso acerca do passado. Isto é, busca-se tratar os vestígios arqueológicos como produtos de um grupo composto por pessoas, que inclui tanto os setores dominantes, quanto aqueles marginalizados e “sem história”. Andrade (2011, p. 1) indica que “nos últimos anos o estudo das mulheres na história provou que poderia ser de consequências muito mais vastas para a historiografia do que o movimento feminista poderia esperar.” Refletindo sobre o contexto de formação da Arqueologia como disciplina científica, é possível afirmar que o enfoque nos estudos de gênero apresenta grande potencial para a promoção da igualdade e inclusão social, uma vez que os pesquisadores, através das suas escolhas e abordagens dos temas de pesquisa, podem trazer implicações políticas, sociais e econômicas para as comunidades contempladas na pesquisa.

Na Atenas clássica, sobre a qual pretendemos investigar, as relações de gênero se constituíam como relações hierárquicas e de poder, que se exteriorizavam em um discurso normativo de dominação masculina impregnado na produção artística, intelectual e jurídica daquela sociedade (GUIMARÃES NETO, 2010, p. 22). Ademais, há pesquisadores que apontam que a determinação dos papéis sociais dos sexos seria exigência e consequência da organização poliade, e não da dominação e poder masculino. A pólis e suas exigências viriam em primeiro lugar, de modo que as restrições à liberdade feminina representariam o bem comum, uma medida necessária à prosperidade geral. Assim, a responsabilidade da hierarquia entre os sexos é transferida para a pólis como instituição.

Aqui cabe ressaltar que também há pesquisadores que definem o desenvolvimento dos sistemas de Estado como a principal razão para a crescente desigualdade de poder entre mulheres e homens. Nessa interpretação, às mulheres é concedida maior proeminência em fases anteriores do desenvolvimento da raça humana, muitas contemplando a existência do matriarcado (ADORNO-SILVA, 2010, p. 58-59), ou um período em que as mulheres detinham de um papel na vida pública tão influente quanto os homens (MEYER, 2004, p. 22).

Pesquisar sobre questões de gênero implica em uma nota sobre o posicionamento da pesquisa no Feminismo, movimento social atual com experiência histórica de emancipação feminina. Somos levados a indagar, afinal, o que significa fazer um trabalho feminista ao abordar temas da antiguidade<sup>20</sup>, ou ainda, quais as perspectivas para a arqueologia clássica feminista.<sup>21</sup> “Feminism involves changing the world by changing women’s lives for the better”, indica Nancy Rabinowitz (2004). Segundo a autora, mesmo após 40 anos da presença do tema das mulheres na antiguidade, objetivos como o de interessar as “clássicas” para a teoria feminista e, ademais, interessar pesquisadores de outras áreas para o que nós, na Arqueologia Clássica, temos a dizer, não têm sido alcançados.

Além disso, o gênero tem sido usado e aplicado em inúmeros trabalhos apenas com um caráter estético em relação à disciplina tradicional, e ainda muito caracterizado como um processo de adicionar mulheres nas interpretações do passado. Deste modo, a Arqueologia de Gênero torna-se apenas uma subdisciplina, como qualquer outra especialidade, com pouco ou nada restante de sua origem crítica e feminista. Esse “*gender mainstreaming*” apresenta como resultado estudos de gênero que normalmente não envolvem mudanças sociais, acabando por simplesmente descrever desigualdades ou servir como um termo para trabalhos que não envolvem feminismo, ocasionando o prolongamento da “inocência” do discurso arqueológico e sua construção de um passado a-histórico. Para fugir desse vício, nossa alternativa é uma escolha epistemológica e ética, que tem como objetivo empregar uma visão crítica durante a pesquisa e promover o diálogo entre o passado e a sociedade do presente.

---

<sup>20</sup> Nancy S. Rabinowitz, *Women: Good To Think With? Changing Lenses: The Politics and Discourse of Feminism in Classics*, 2004. Disponível em:

<http://www.stoa.org/diotima/essays/fc04/Rabinowitz.html> Acesso em: 10/06/2015.

<sup>21</sup> Dimitra Kokkinidou e Marianna Nikolaidou, *Feminism and Greek Archaeology: an encounter long over-due*. Disponível em: <<http://www.archaeology-gender-europe.org/docs/dimitra.pdf>> Acesso em: 10/06/2015.

O feminismo serve, além de tudo, como uma perspectiva e um modo de análise que permite ao pesquisador entender não só o que está acontecendo com as mulheres, mas também quais sistemas estão operando para fazer isso acontecer. Pensar em como isso ocorria na Antiguidade pode incentivar pesquisadores a pensar em como isso ocorre atualmente; comparando o cenário antigo com o cenário atual, percebe-se o quão diferentes ou similares eles se constroem.

Nos últimos anos, a História das Mulheres, que pretendia a visibilidade e constituição de uma identidade das mulheres na Antiguidade, se transformou em “história de gênero”, o estudo da relação entre os sexos, das divisões entre masculino e feminino nas práticas sociais e nos discursos, procurando pelo modo como a divisão sexual operava no mundo antigo, e a forma como os espaços se organizavam em função dela (SILVA, 2011, p. 22). Isso só foi possível ao compreender pólis e *oîkos* como instituições mutuamente definidas e extremamente relacionadas, e ao aplicar modelos antropológicos e etnográficos, de modo a constituir o caráter da sociedade, sua estrutura social, política e econômica.

Como indica Marilyn Katz (1992, p. 84), o debate sobre o status das mulheres na Grécia antiga não é somente uma tentativa de reconstituir um modo de vida passado, também é um discurso sobre o lugar da mulher na moderna sociedade burguesa, que teve seu início no Iluminismo e continua até o presente. Citando Locke e Rousseau, a autora demonstra como a discussão de status das mulheres atenienses não foi originada no século XIX, mas já fazia parte do ideal do século XVIII, compreendendo importante papel no debate da forma e natureza da sociedade civil. Deste modo, a Atenas clássica forneceu o paradigma para a incorporação das mulheres no “Estado ideal”.

O presente trabalho tem escopo limitado, e não pretendemos discutir ou formar o “*status*” da mulher ateniense. Nosso objetivo é um tanto mais simples: evidenciar as atividades laborais femininas a partir do contraste entre as fontes textuais, que as negam durante a maior parte do tempo em que discorrem sobre o feminino, e o registro material cerâmico, bem como o sistema visual que ele compreende. Esse sistema é composto pelas representações de figuras masculinas, femininas e seres mitológicos, em cenas que são construídas através das escolhas específicas do pintor, influenciado pelo mundo ao seu redor. Procurar os meios pelos quais o gênero feminino é explorado e representado em cenas específicas de trabalho na iconografia do período referido poderá resultar no resgate de um ponto

de convergência entre a “realidade” passada (pela documentação textual) e as representações iconográficas. A perspectiva resultante dessa reflexão poderá levar a uma maior e melhor balanceada visão do papel das mulheres na sociedade grega antiga.

### 3. A materialidade e o discurso iconográfico nos vasos cerâmicos

#### 3.1. Considerações sobre a análise material e iconográfica

A Atenas do Período Clássico disseminou os vasos decorados e transformou-os em símbolo da região e da sociedade que os produziu, tendo exportado peças de cerâmica para toda a região do Mediterrâneo antigo, contando inclusive com um serviço de produção e distribuição, ainda que não tão bem organizado (BOARDMAN, 2001, p. 11). Atualmente, ao lado dos templos em colunas e das magníficas esculturas em mármore, é quase impossível deixar de pensar na cerâmica decorada quando nos remetemos à Grécia antiga. Ela se tornou importante meio de conhecimento de aspectos do cotidiano e sistemas sociais, compondo em sua materialidade e imagem (iconografia) grande parte de seu imaginário social.

Durante o Antiquarismo, iniciado no XVI e prolongado até o século XVIII, a elite europeia, formada por apreciadores da arte, colecionadores e estudiosos, obteve esse material pela admiração ao seu valor estético e sua referência à cultura clássica, de modo que organizou coleções de acordo com preocupações formais e, posteriormente, cronológicas. Mesmo que descontextualizados, sem registro de escavação ou proveniência, a partir do desenvolvimento de um “método arqueológico” – em um primeiro momento, a observação, descrição e atribuição das peças –, os vasos cerâmicos dessas coleções passaram a possuir um caráter de fonte documental para a sociedade grega antiga. É nesse período que o imaginário de uma “Grécia-nação” é criado, transportando ao passado uma elaboração moderna, visto que a antiguidade grega nunca constituiu, *de fato*, uma nação. Torna-se marcante, então, que “o vaso grego é uma criação moderna” (FRANCISCO, 2013, p. 37).

Além disso, oficializou-se que, através da análise e estudo da cerâmica, podia-se chegar a uma descrição da vida dos antigos gregos, e desde então a adoção do estudo ceramológico e iconográfico das produções cerâmicas gregas e

de tradição grega já contribuiu em muito para as investigações acerca do mundo mediterrânico antigo, principalmente a partir dos estudos interdisciplinares do final do século XX. Mesmo que parcial, a evidência material da cerâmica decorada é atualmente a maior fonte de dados da Grécia antiga. Além de sua resistência à deterioração, a cerâmica grega sobreviveu em grandes quantidades também pelo seu contexto de deposição: 80% do total do material recuperado de escavações é proveniente de tumbas, tanto na região da Itália, como na Grécia. Quase metade desse material não possui informação de origem, ou porque é produto de escavações não sistemáticas e não publicadas, ou porque é produto de roubos e saqueamentos, sendo posteriormente vendido a colecionadores. Ou seja, em muitos casos não saberemos o contexto de origem de uma peça, e as possibilidades são inúmeras (LEWIS, 2002, p. 5-6).

A análise dos aspectos formais, decorativos e iconográficos do material constitui parte fundamental da pesquisa no sentido em que as funções, a decoração e a temática retratada nesta categoria material 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. A partir dessa perspectiva, é possível chegar a interpretações de aspectos sócio-culturais, contemplando a constituição “de uma certa maneira de pensar, de confeccionar, de criar, de se servir e de relacionar, em sociedades antigas” (SARIAN, 1996, p. 31).

Evidentemente, a inter-relação entre os povos antigos provocou formas de imitação, adaptação e assimilação dos artefatos cerâmicos, portanto, muitos estudos se dedicaram à atribuição de peças a regiões e oficinas particulares através do estudo mineralógico da argila, da comparação entre formas e estilos dos vasos, e da própria personalidade do artista (DIAS, 2009, p. 49), distinguindo produções locais de produções externas, muitas vezes tornando-se possível identificar olarias, oleiros e pintores individualmente.

Como documento arqueológico, o vaso pode comunicar muito mais do que se fosse tratado simplesmente como objeto artístico. 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, possuía caráter funcional e decorativo. Com funções específicas dentro do cenário cotidiano e ritual da sociedade, alcançava grande número de pessoas em lugares

diferenciados. Outros meios de discurso social, como as esculturas, colocadas em lugares públicos, impõem modelos dignos de comportamento para os cidadãos, contrariamente à cerâmica: pertencente à esfera do privado, ela remete a um universo íntimo em que regras são transgredidas. Assim, sua popularidade e diversidade de temáticas são explicadas (DUKELSKY, 2013, p. 102).

Com alta capacidade de circulação da imagem e da mensagem ideológica que ela carrega, a cerâmica figurada grega é, nesse sentido, rico meio para perceber as mudanças, negociações e convenções ideológicas estabelecidas em torno do gênero feminino (CÂNDIDO, 2012), cabendo à pesquisadora analisá-la nesses termos. O “fenômeno” da cerâmica grega, como denomina Boardman (2001, p. 7), tem mais a nos ensinar sobre a antiguidade grega do que qualquer outro meio antigo de arte: durante as escavações, os vasos são o principal material retirado do solo e, graças aos estudos técnicos, estilísticos e de atribuição, eles podem fornecer datações aproximadas para seus contextos de achado.

Todavia, ao trabalhar com os artefatos arqueológicos e seu discurso, é importante ressaltar que estamos atrás da *dimensão humana* que o produziu e o utilizou. Estamos, portanto, sempre falando sobre pessoas. Ao estudarmos os fragmentos, estamos tentando nos remeter ao vaso; ao estudar o vaso, nos remetemos à sociedade que o produziu. Isso se torna ponto central em nossa metodologia porque não é incomum colocar um distanciamento entre o material e sua sociedade de origem durante a pesquisa arqueológica, causando diversas alienações ao pesquisador. Ao romantizar o objeto, a evidência material, ao tratá-la apenas como fonte de informação, corremos o risco de separá-la da sociedade que a produziu e realizar somente uma idealização do passado, ao mesmo tempo em que nos distanciamos da realidade atual, escolhendo uma “neutralidade acadêmica” em relação a problemas sociopolíticos atuais.

Para o propósito da pesquisa, partimos do pressuposto de que o conteúdo imagético da cerâmica figurada grega do Período Clássico, compreendido entre os séculos V e IV (500-300 a.C.) (BOARDMAN, 2001, p. 12), produzida na região da Ática (o maior espaço produtor sendo o ateniense), tem relação com aspectos da vida cotidiana e representações culturais do período, de forma que contamos com a validade epistemológica das imagens como documento, e levamos em conta os variados objetos que lhe serviram de suporte. As análises ceramológica e iconográfica vêm a esse serviço, com a elaboração de um catálogo de referência do

que consideramos cenas de trabalho feminino, abrangendo nessa análise a interação do feminino entre si, com o masculino e com os diversos espaços da pólis ateniense. No período abordado, é importante ressaltar que o material cerâmico utilizado para análise e argumentação é constituído pelas técnicas decorativas de figuras negras e figuras vermelhas.

Inventada em Atenas por volta de 530 a.C., a técnica de figuras vermelhas substituiu a até então tradição da técnica de figuras negras, e dura por quase dois séculos: “O efeito das figuras vermelhas é o reflexo ou negativo das figuras negras: as figuras são desenhadas em linha e deixadas na cor da argila, enquanto o fundo é pintado de preto” (DIAS, 2009, p. 19). Todavia, a comunicação através da imagem continua a mesma: as cenas são constituídas por figuras individuais ou em grupo, que podem ser identificados por atributos, postura, relação com o suporte material e, às vezes, inscrições na cerâmica, mas é principalmente confiada ao conhecimento por parte do consumidor, sobre o qual nem sempre iremos compartilhar. A motivação para as cenas é sempre aberta para novas interpretações, mas não devemos desconsiderar as expectativas da sociedade para qual os vasos eram produzidos. A imagética ática foi construída através de um diálogo entre produtor e consumidor e, portanto, as mudanças de temáticas podem corresponder à mudança do público consumidor, ou do que ele espera encontrar representado (GUIMARÃES NETO, 2010, p. 61). Pesquisas recentes (RIDGWAY, 1987) apontam para as mulheres como compondo parcela do mercado consumidor de Atenas.

As imagens são construções simbólicas e os objetos, meios de comunicação e expressão que são capazes de influenciar e, até mesmo, regular a ação social (BEAUDRY; COOK; MROZOWSKI, 2007). Carregam, ainda, valores sociais e culturais que as qualificam para o estudo da sociedade que as cria e as consome (REGIS, 2009, p. 6). No caso da sociedade grega antiga, as imagens impõem modelos de conduta, transmitem expectativas e aspirações. Na seleção realizada pelos artistas, revela-se a ideologia presente na sociedade na qual eles estavam inseridos. De acordo com Cora Dukelsky (2013, p. 102), as imagens de deuses e heróis guerreiros que decoram grande parte da cerâmica são claros testemunhos dos ideais masculinos que manifestam um sistema de valores de uma sociedade patriarcal.

O discurso iconográfico conforma 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). Os contextos sociais e culturais de produção e consumo de uma imagem são próprios, geralmente independentes dos processos de produção e consumo da escrita. Todavia, entendemos que há conexões entre esses dois discursos, ambos marcados pela visão masculina sobre a mulher: o escritor e o artesão/artista que produziu o vaso.

Nosso trabalho é baseado em dois pressupostos: primeiro, a opção pelo direcionamento à documentação arqueológica, que possibilita espaço maior de ação às mulheres do que o discurso historiográfico tradicional, que não as concede espaço fora do seu domínio demarcado. Segundo, a utilização de uma metodologia que empregue tanto a Arqueologia, quanto a História e a Antropologia, de modo que todas as possibilidades apresentadas pela pesquisa sejam exploradas ao máximo. As representações do mundo social são sempre determinadas pelos grupos que as forjam, já que as percepções do social não se constituem em discursos neutros. Na documentação com que trabalhamos, fontes textuais e materiais, é o olhar masculino o que reconstitui a mulher, e o discurso ideológico presente é aquele que reafirma o modelo da boa esposa – “*mélissa*” (LESSA, 2001, p. 18) –, como veremos adiante.

Ao trabalhar com a cultura material e visual, temos que considerar suas especificidades. Em primeiro lugar, ao permitirem uma análise do cotidiano, os objetos apresentam um duplo aspecto, como produtos e como vetores das relações sociais. Eles também fornecem informações de sua própria materialidade: a matéria-prima e seu processamento, sua tecnologia, morfologia e função; esclarecem desse modo informações sobre a organização da sociedade que o produziu e consumiu (MENESES, 1983, p. 107-108). Em segundo lugar, a imagem 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 por qual a mensagem passará: “É 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 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 múltiplas. Assim, podemos considerar sempre plurais os significados da imagem.

O acesso às imagens é massivo e os vasos foram um extraordinário veículo para a comunicação de ideias. Para melhor entendermos a dinâmica social da Grécia antiga e seu sistema visual é necessário um afastamento de nossos pré-conceitos enquanto sociedade moderna ocidental, para poder constituir o caráter da sociedade, antes de quaisquer tentativas de afirmações sobre o gênero feminino e o masculino (KATZ, 1992), e suas relações. É relevante, ainda, que as técnicas e estilos dos artefatos arqueológicos nos permitem examinar o papel do gênero a partir da dimensão das inovações tecnológicas ou formas de resistências a essas mudanças.

Em muitas imagens, inclusive naquelas que retratam o gênero feminino, não temos condições de traduzir as intenções do pintor; todavia, considerando os motivos e investigando quais os propósitos das escolhas femininas e masculinas na constituição das cenas, podemos explorar os meios pelos quais o gênero é materializado na sociedade. Como questiona Edson Guimarães Neto (2010, p. 34):

Como podemos compreender o imaginário do artista e do espectador desprezando eventos como as reformas de Sólon, a tirania dos Pisístratos, a invenção da democracia, as Guerras Greco-pérsicas, a Liga de Délos, a Lei de Cidadania de Péricles, a Guerra do Peloponeso, o golpe de Estado no final do século V, a desestruturação da organização *poliade* ao longo do século IV? Ora, todos esses eventos de marcante importância para Atenas e para toda a Hélade ocorreram em um período de mais ou menos 250 anos e certamente exerceram grande influência na construção (e alteração) do sistema visual ático e, conseqüentemente, nas escolhas dos artistas e nas expectativas dos receptores contemporâneos a eles.

Durante toda essa discussão, pressupomos que as imagens pintadas nos vasos cerâmicos têm relação com a sociedade que as produziu e, de certo modo, a representa, sendo possível que nós as interpretemos desse modo, 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 na qual os artesãos estavam inseridos? 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. Aqui, é importante pensarmos até que ponto podemos interpretar essas representações como compondo (ou correspondendo à) realidade.

Como já comentado, ao representar uma cena, o pintor realiza uma seleção de elementos que constituirá a imagem. Esse processo termina pela determinação de alguns aspectos da realidade cotidiana a serem retratados e evidencia também a escolha de silêncios e ausências durante a formação das representações. Esses silêncios e ausências são o que o artesão conscientemente escolhe por não representar, e eles nos informam tanto quanto aquilo que é de fato mostrado. Segundo Clark *et al* (2002, p. 20),

Women and children are shown only in a very limited number of roles; pictures of family life are rare. Except for isolated examples, the ugly, infirm and the elderly are unseen. The very active political and intellectual life of the famous people are virtually unknown, and no contemporary events of any historical significance are depicted. These are significant gaps; nevertheless, what vase-painters chose to portray shows us so much of their world in lively, intimately detailed, and often remarkably beautiful pictures: vase-painting enable us to experience ancient Greece with our own eyes.

Não há como ignorar o fato de que grande parte das imagens pintadas nos vasos possui alguma referência mitológica. Elas não são exceções, muito antes, conformariam a regra. Essa observação é imprescindível para a compreensão desse sistema visual. O aspecto religioso está muitas vezes presente nesse tipo de representação, em que 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 possuísse um “ar heroico” e não carregasse simplesmente uma imagem humana e corriqueira, que de certa forma “desmereceria” o objeto. Deste modo, a inserção de inscrições de nomes de personagens mitológicos seria incorporada pelos pintores em cenas que poderiam muito bem ser apenas cenas do cotidiano grego. Igualmente, nos séculos XIX e XX, muitos iconografistas procuraram *especialmente* pela identificação mitológica com o mesmo objetivo de conceder maior valorização à peça (CERQUEIRA, 2008, p. 152). Entretanto, a identificação mitológica trazia prejuízos durante a interpretação das imagens, ao invalidar o uso

dessa documentação material 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 está presente apenas para “valorizar” o objeto, mas como parte fundamental da cosmogonia grega.

A separação e classificação da interpretação 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; DIAS, 2005, 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).

Essa comunicação pressupõe o entendimento por parte do receptor, que compreenderá a cena em sua totalidade. Os elementos mitológicos, portanto, não se opõem às interpretações histórica e cotidiana, pois eles figuram parte do modo de pensar e representar dos gregos antigos.

Conforme Jan Bazant, “the concept of scenes of reality is a phantom” (2004, p. 11), e não há um único vaso figurado ateniense que podemos afirmar ter sido criado para apresentar a realidade ateniense da qual nos propomos discorrer sobre. Pelo contrário, como vimos, muitas cenas que parecem representar o cotidiano foram argumentadas de modo convincente como cenas mitológicas. Entretanto, a convicção de que, a partir do século VI a.C., os atenienses começaram a pintar o que eles viam ao redor deles se sustenta muito bem entre os pesquisadores. O que fez isso acontecer?

De acordo com o autor, por volta de 500 a.C., a iconografia ateniense sofreu uma mudança radical, mas não somente pelo caráter das narrativas de cenas representadas: as representações da vida cotidiana indicariam uma mudança da memória coletiva, da mitologia, para memórias singulares e pessoais. Em detalhes, o período arcaico dos vasos figurados estabelecia modelos exemplares e posturas que mulheres e homens deveriam seguir: 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 “ceased to care about reputation of the men and women they were painting on vases” (2004, p. 13), demonstrando nos vasos cenas um tanto mais enraizadas no cotidiano: homens se relacionando com prostitutas velhas e feias, vendendo vasos, envelhecendo e perdendo o cabelo, mulheres tomando banho, colhendo frutos, etc. Ou seja, cenas que não instruem, nem criticam, que não tem 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. Direcionando-se ao mundo ao seu redor com indiferença, demonstram algo que aconteceu, ou poderia ter acontecido. O que essas representações têm em comum não é somente sua singularidade e trivialidade, mas também uma casual indiferença para com convenções sociais.

Com base nessas proposições, o autor argumenta a favor da mudança de uma memória cultural, contínua e estável, evidenciada pela produção de vasos anterior ao século VI a.C., para uma memória individual e descontínua, baseada em experiências pessoais que substituem a tradição. 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 dos vasos gregos, os artistas estavam cientes de sua inovação.

### **3.2. A convenção da representação das mulheres atenienses nos vasos áticos**

O relacionamento entre representação e realidade continua sendo um enigma, principalmente para os estudos de gênero. O discurso iconográfico que possuímos é parcial, contraditório entre si e não segue regras, por mais que nos empenhemos em organizá-lo de acordo com nossos objetivos de pesquisa. Ao mesmo tempo em que significa e simboliza todos os efeitos do poder vigente na sociedade grega, pode ser também o caminho para a resistência à normatividade.

Para a realização desta pesquisa, consideramos que o universo simbólico fornecido pela documentação se constitui em representações construídas pelos autores e artesãos sobre a sociedade ateniense, e entendemos também que o mundo visual e verbal não são desprovidos de articulação; há, portanto, um inter-relacionamento entre esses dois tipos de fontes. De acordo com Fábio Lessa (2001, p. 12), foram esses os veículos de propagação do imaginário do comportamento feminino presente na ideologia ateniense: 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, mas 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 (espaços de interior, realizando atividades femininas) como essas mulheres foram representadas nas imagens pintadas nos vasos. Todavia, quando as fontes textuais concedem uma distinção entre escravas, prostitutas e mulheres livres baseadas em distinções entre o espaço público e o privado, como veremos a seguir, a evidência iconográfica não opera sobre essas mesmas categorias (LEWIS, 2002, p. 8), oferecendo exemplos que fogem dessas especificações.

Não devemos perder de vista que, devido à popularidade da cerâmica na vida cotidiana ateniense, o artesão estava mais próximo das tradições populares do que um filósofo, historiador ou poeta. Por isso mesmo, destacamos quais as representações que se sobressaem do modelo normativo da decoração, que se diferenciam e são diferenciadas historicamente (LESSA, 2001, p. 18).

Nessa perspectiva, entendemos que as cenas de cotidiano decorando os vasos gregos, que começam a ser reproduzidas durante o século VI a.C., removem o foco de atenção do campo da tradição, das ações perduráveis, para as ações individuais. Em uma sociedade em que a história foi reconstruída em termos de heroísmo e masculinidade, as mulheres foram ou ignoradas, ou valorizadas como mães, filhas e esposas dos “heróis”, ou ainda, heroínas 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 à mulher nessas ocasiões. As tragédias gregas<sup>22</sup> também são resultado da visão de mundo exclusivamente masculino, 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), transitam de lugar a lugar livremente e interpretam um papel importante e público. Todavia, as tragédias são um gênero especial em que “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). Ou seja, as personagens femininas das tragédias representam o contrário do modelo ideal de esposa para os helenos, a *mélissa*.

Como reforçada por Xenofonte<sup>23</sup>, a mulher abelha é aquela notável entre as mulheres, fiel, casta, silenciosa, amiga de seu marido; em sua função reprodutora, ela é associada à agricultura, o campo que deve ser germinado pelo homem. Entretanto, mesmo a *mélissa*, esse “presente dos deuses”, ainda é uma mulher, e há de ser cuidadoso, 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 percepção grega da origem de todos os males da terra (VERNANT, 2009, p. 63-64).

Sabemos que os mitos criadores reproduzem-se nas percepções de mundo e nas divisões de papéis entre os gêneros, transpondo à realidade uma configuração imemorial, presente em todos os aspectos da vida social<sup>24</sup>. A “raça das mulheres”, em contraposição à “tribo dos homens” tem seu nascimento remetido ao mesmo

---

<sup>22</sup> “(...) 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, 2004, p. 165-188.

<sup>23</sup> Em diálogo entre Isômaco e sua esposa, ela pergunta ao marido: “E quais são, disse ela, os trabalhos da abelha-rainha que se assemelham aos que eu devo realizar?” e Isômaco responde: “Ela, disse-lhe eu, permanecendo na colméia, não deixa que as abelhas fiquem ociosas. Ao contrário, as que devem trabalhar for a envia para o trabalho e fica sabendo o que cada uma trouxe para dentro de casa, recebe-o e conserva-o até o momento em que deverá usá-lo. E, quando chega o momento de usá-lo, distribui a cada uma o devido” (XENOFONTE, 1999, p. 40).

<sup>24</sup> “As histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrarias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte. Uma criação “fantasiosa” da mente num determinado lugar seria obrigatoriamente única – não se esperaria encontrar a mesma criação num lugar completamente diferente” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 20).

tempo ao bem e o mal na figura de Pandora, a primeira mulher. Nesse caso, para os gregos, as mulheres formam seu primeiro estranhamento na figura do “outro”. 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 ou bárbaros. 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 dos atributos femininos de Pandora em todo o lugar. Devemos manter isso em mente, na medida em que a representação da mulher grega comportará sempre esse binarismo: um modelo e um anti-modelo, e podemos nos propor a pensar se a iconografia dos vasos áticos indicará isso da mesma forma que a literatura trágica fez.

A maioria das fontes relativas à Grécia do Período Clássico deriva de Atenas, de modo que a maior parte da informação que dispomos das mulheres gregas se refere às atenienses (SILVA, 2011). As cenas em que aparecem personagens femininos compõem grande parte do quadro geral de motivos na cerâmica ática. Elas figuram em episódios mitológicos como deusas; em cenas cotidianas aparecem associadas ao cuidado com as crianças e ao trabalho doméstico dentro do *oîkos*, além de figurarem cenas em rituais e cenas de trabalho em espaços públicos diversos. As deusas e personagens femininas com caráter mítico são geralmente identificadas por atributos, ou até mesmo através de inscrições no vaso, podendo-se compreender o episódio que a cena retrata. Como aponta Sian Lewis (2002, p. 13),

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.

É tradição dos estudos iconográficos agrupar as cenas por temas, associando várias peças com possíveis contextos de produção e origem distintos, de acordo com a cena que carregam. Quando consideramos as cenas femininas na cerâmica, a sua distribuição cronológica e geográfica também se torna aspecto central para o entendimento do contexto de produção desses vasos. Algumas cenas em particular

foram feitas especialmente para seu comércio em Atenas, como objetos de uso cotidiano e ritual, enquanto outras foram especificamente destinadas ao comércio exterior. Pelos contextos de achados, sabemos que os vasos áticos foram exportados em massa para a Etrúria, onde foram depositados em tumbas.

Naturalmente, as imagens que figuram mulheres sofreram mudanças ao longo do tempo e do contexto social em que são produzidas (LEWIS, 2002), com cenas se tornando populares e depois desaparecendo: cenas de luto (*mourning*) e o abastecimento de água nas fontes são 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.

O repertório de cenas femininas ficou muito mais limitado a partir da segunda metade do século V a.C., quando muitos temas comuns nos vasos de figuras vermelhas - como os banquetes (*symposia*), cenas de cortejo e trabalho doméstico - desaparecem e são substituídos pelo espaço privado do gineceu, preparação da noiva para o casamento e cenas de rituais funerários, configurando, portanto, um interesse maior no mundo da mulher cidadã (BOARDMAN, 2001, p. 100; CERQUEIRA, 2008, p. 160). É notável também que, por volta do período da Guerra do Peloponeso (431 a 404 a.C.), imagens de mulheres engajadas em atividades rituais passam a dominar a cerâmica. Essa mudança na ênfase dos temas pode ser explicada como reflexo da mudança de distribuição das peças: a partir de 440 a.C., a cerâmica decorada grega passou a ser mais utilizada na Ática, e o aumento das cenas femininas é representativo nesses vasos que permanecem na Hélade, como píxides, lécitos e hídrias<sup>25</sup> (LEWIS, 2002, p. 9).

Para os propósitos da pesquisa, devemos considerar a utilização feminina da cerâmica decorada da qual tratamos. Tornou-se, como visto anteriormente, um lugar comum afirmar que elas não eram consumidoras diretas dos vasos (BOARDMAN, 2001, p. 146), tanto como foi atestado que formas como as píxides e as lêcanas eram feitas somente para uso feminino. Todavia, o uso feminino da cerâmica possui evidências concretas às quais podemos recorrer. No próprio material, mulheres são retratadas utilizando vasos em rituais, sacrifícios, casamentos, oferendas em túmulos, e, inclusive, trabalhando em sua confecção. Apoiados nisso, devemos

---

<sup>25</sup> 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, ainda não publicado, mas que tem o objetivo de fixar os nomes dos vasos em língua portuguesa para uso acadêmico.

considerar as múltiplas leituras que podemos realizar sobre o imaginário da decoração dos vasos. Quando nos falta evidência textual da perspectiva feminina, nós somos deixados com pouca ou nenhuma informação sobre questões particulares da esfera feminina, como, por exemplo, seu sistema de relações entre si. Em detrimento disso, os artesãos escolheram representar outros aspectos do feminino.

Como vimos anteriormente, as cenas que retratam mulheres “reais” foram geralmente tratadas pela tradição acadêmica a partir de uma separação binária entre duas categorias femininas: aquelas mulheres que figuram cenas na esfera do *oîkos* e, portanto, esposas, e aquelas que estão no espaço público, identificadas pela historiografia como *hetaírai*. As falhas desse discurso são múltiplas, iniciando-se pela separação entre duas categorias distintas de mulher e centrado-se somente nelas. Compreendemos que essa visão está baseada no discurso masculino que ditava a separação e a oposição dos dois tipos femininos, e que essa organização não corresponde à realidade ateniense.

Nas análises iconográficas que se seguem, não reproduziremos esse modelo de pensamento baseado em pré-conceitos, antes abordaremos as evidências conscientes dos múltiplos olhares que influenciam a interpretação das imagens: o nosso, como pesquisadores, antropólogos e arqueólogos, o olhar do pintor, como produtor de uma materialidade funcional e artística, e o olhar do consumidor sobre o vaso cerâmico, remetendo-nos sempre a aspectos que podemos relacionar com a vida cotidiana ateniense.

No caso da tradição do estudo iconográfico da cerâmica ática, são os atributos que permitem identificar as cenas como exteriores ou interiores, bem como permitem, até certo ponto, a identificação de figuras femininas entre esposas, cortesãs e escravas. As interpretações das cenas foram tantas vezes baseadas nesses aspectos, que eles se tornaram quase regras absolutas. O cenário nunca é demasiadamente detalhado, justamente aparecendo para classificar uma oposição entre o espaço privado e o público, compondo pouca variação. O interior usualmente é marcado na iconografia pela presença de portas, móveis, colunas e objetos demarcando a presença de uma parede.

Sendo o lar o espaço feminino por excelência, e mais especificamente, o espaço do gineceu, exclusivamente de uso das mulheres, sua indicação é geralmente feita por colunas, portas fechadas e espelhos pendurados na parede (os

espelhos são outro atributo iconográfico exclusivamente de uso feminino, muito relacionado às cenas “de gineceu”, podendo ser interpretados como um símbolo da suposta “reclusão” das mulheres<sup>26</sup>). As figuras femininas nessas cenas estão geralmente bem vestidas, com cabelos presos e usando adornos, dedicando-se a alguma tarefa doméstica associada ao bom comportamento feminino (REGIS, 2009, p. 95), como a fiação e a tecelagem, sendo imediatamente remetidas ao universo das esposas bem-nascidas.

Contrariamente, o atributo da nudez - em cenas de interior, como em um banquete, ou em cenas de exterior, como em uma fonte - é imediatamente associado a escravas ou prostitutas, e nunca a esposas e mulheres da elite. Nessas cenas, a interpretação da função da figura feminina é fortemente marcada por especulações e um discurso consolidado ao longo de vários séculos de estudos sobre esses vasos (REGIS, 2009, p. 53). 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, a nudez é usada somente para destacar a “marginalização” de escravas e prostitutas. Nessa perspectiva, a beleza masculina é obtida através da virtude, enquanto a beleza feminina é construída por meio de artifícios, como as vestimentas, associando o bom ao belo: a boa esposa à beleza feminina.

Katz (1992, p. 90) aponta para a tendência de representar o corpo feminino como variação do masculino: na cerâmica ática, a mulher é muitas vezes identificada pelo estilo do cabelo e a adição de seios a um corpo outrora caracterizado como masculino. Além disso, enquanto a idade dos homens é aparente na figuração sobre os vasos através de seu cabelo, estatura, barba e postura, as figuras femininas não costumam demonstrar idade, somente seu *status*: esposa ou solteira (LESSA, 2001, p. 23).

Kate Gilhuly (2009) também indica as diferentes estratégias para representar o gênero, dispostas em momentos diferentes de acordo com as necessidades retóricas do contexto: a maneira como a mulher seria percebida na esfera pública e a maneira pela qual ela seria representada dependia do papel que ela exercia. De acordo com a autora, o imaginário grego foi composto pela separação do feminino

---

<sup>26</sup> Ver LESSA, 2004, p. 27-33.

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, individualista; a sacerdotisa representa a humanidade em um panorama de longa duração, ela tem autoridade cultural e conduz transações com o divino. O gênero, portanto, não é um campo unificado, podendo representá-lo de diferentes maneiras. 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.

Quando o tema é feminino, o discurso masculino (duplamente marcado pela hegemonia masculina da sociedade e pelo olhar do pintor) continua vigente. As “cenar femininas”, ou do “universo feminino”, como consagradas pela historiografia, são as famosas “cenar de gineceu”, em que um grupo de mulheres bem-nascidas é representado dentro do espaço privado que lhes cabe, ocupadas com afazeres domésticos ligados à imagem da esposa ideal, assim servindo à tradição como um modelo a ser seguido.

As cenar de casamento também são associadas ao universo feminino. Mesmo que o noivo represente a outra metade necessária para a sua realização, o ritual (demonstrado em uma longa tradição nos vasos áticos) se desenvolve em sua maior parte ao redor da noiva: era de seu encargo as oferendas e os sacrifícios pré-nupciais; banho ritual, com propósitos de purificação, sua preparação<sup>27</sup>, entre outras mulheres da família, e sua procissão pública da casa do pai até a casa do futuro marido. Com uma duração de três dias, o casamento é um dos rituais mais representados nos vasos atenienses (SMITH, 2005, p. 2), e é atestado como o evento mais importante da vida da *mulher* na historiografia, embora nada parecido seja dito sobre os homens.

Faz-se significativo que, mesmo quando separadas em grupos (prostitutas, bem-nascidas, etc), estes são heterogêneos. Inclusive quando nos referimos às mulheres livres, devemos ter em mente que a ideologia reguladora do comportamento feminino “era mais flexível em se tratando de esposas dos grupos

---

<sup>27</sup> “The actual adornment of the bride, like the bath, was a private matter, but because this was the time for the woman’s most elaborate preparations, the process is lavishly illustrated on relevant vases” (SMITH, 2005, p. 5).

sociais pobres. A própria necessidade de essas esposas trabalharem para a sua manutenção explica a existência dessa flexibilidade” (LESSA, 2004, p. 17-18).

É verdade que a iconografia privilegiou as cenas que retratam a mulher da elite ateniense; enquanto as cidadãs de baixa extração social, em suas poucas aparições iconográficas, estão em contextos de trabalho, as cidadãs da elite são representadas na intimidade do gineceu, cabendo duas visões e tratamentos muito diferentes sobre essas mulheres. As fontes literárias, em paralelo, também evidenciam a enorme diferença entre a mulher livre pobre ou rica. O espaço “ideal” da mulher bem-nascida era o lar, saindo à rua apenas para buscar água nas fontes ou participar de atividades rituais. A mulher ateniense de baixa extração social, por outro lado, trabalhava fora, supomos que em atividades como a coleta de frutos, em olarias, o artesanato e a tecelagem. Assim, a diferença entre os domínios públicos e o privado, para as mulheres livres, possuía também um sentido de classe social (CERQUEIRA, 2008, p. 158-9).

Nossa metodologia de trabalho com o material cerâmico consistiu na formulação de um catálogo representativo que por vezes suporta - e por vezes contradiz e desafia - nossos argumentos e fontes, auxiliando-nos na busca de questões pertinentes para discussão e nos disponibilizando com dados específicos da representação do gênero feminino na iconografia vascular.

Os vasos escolhidos para análise já foram referenciados em outras análises e discussões sobre o gênero feminino na antiguidade grega, sendo utilizados ambos como modelos ou como exceções a regras muito pontuais do estudo iconográfico de vasos gregos e de tradição grega. É importante salientar que um levantamento mais amplo de material é necessário se pensarmos em dados quantitativos de pesquisa, o que não é o caso no momento. Porém, coloca-se a possibilidade de que em uma pesquisa futura possamos nos debruçar sobre a base de dados do Arquivo Beazley e trabalhar com análises de grande quantidade material, recortado geográfica e cronologicamente, assim como pela decoração iconográfica que se suponha conter figuras femininas atuando em espaços de trabalho.

O estudo iconográfico dos dez vasos do Catálogo foi realizado com base em nossas descrições, uma vez que possuímos registros fotográficos retirados, em sua totalidade, da *internet*. Coleções *online* de museus e o Arquivo Beazley foram os principais instrumentos na pesquisa e levantamento do Catálogo. Gostaríamos de ressaltar também as dificuldades que encontramos quanto ao acesso a esse

material desde o Brasil, fator que delimita em grande parte a pesquisa. Quando disponibilizado em catálogos *online* (os mais utilizados, pela sua abrangência, são o Arquivo Beazley<sup>28</sup> e o *Corpus Vasorum Antiquorum*<sup>29</sup>), muitas vezes ainda nos faltam informações sobre proveniência, estado de conservação da peça, suas dimensões, e imagens profissionais que permitam analisar aspectos das cenas iconográficas em ambas as faces do vaso. Além disso, as imagens disponibilizadas causam interferências de cor (as imagens do Arquivo Beazley são, em sua maioria, em preto e branco e apresentam a marca d'água sobre elas, visto que essas fotos não podem ser usadas para publicação), algumas vezes não contemplam escala, nem a totalidade do vaso, apenas a cena representada, de modo que somos obrigados a utilizar outras formas de abordagem para análise dessas peças, sobretudo por meio de ilustrações e desenhos.

No próximo capítulo, os vasos serão apresentados através de figuras indicadas no texto, seguido pelo número de catálogo referente ao vaso. Suas cenas serão brevemente descritas com interpretações ocorrendo no desenvolver da argumentação, e estarão descritas imparcialmente nas fichas de análise do Catálogo, junto com informações de coleção, número de inventário, cronologia, dimensões, proveniência, atribuição, referências bibliográficas, etc.

---

<sup>28</sup> Hospedado em <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.html>

<sup>29</sup> Hospedado em <http://www.cvaonline.org/cva/>

#### 4. As representações femininas no trabalho doméstico e em saberes especializados

Retomando a discussão presente no capítulo um, atualmente é de certa forma consenso que o papel da mulher na sociedade grega antiga foi bem mais amplo e ativo do que o modelo do silêncio, submissão e reclusão ao espaço doméstico deixou entrever (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 *oikos*. Se as mulheres estão, de fato, todos os dias presentes no espaço público, tais conceitos consolidados na historiografia como o trabalho e a política, dividida entre vida pública e vida privada, podem ser questionados, desafiados e abordados por uma perspectiva diferente.

Ao utilizar o conceito de trabalho, nos cabe definir o que constituiremos como “trabalho feminino”. Antes disso, porém, o significado de “trabalho” no pensamento grego também é digno de nota. Sabemos que o trabalho intelectual, aquele de um filósofo, autor ou historiador, é muito mais apreciado entre os gregos do que o trabalho manual e braçal. 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*.<sup>30</sup> Segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, 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 (VERNANT e NAQUET, 1989, p. 9-11).

Lessa (2004), ao sistematizar as ocupações femininas das esposas da *pólis* ateniense, demarca a existência, entre os gregos, do conceito de *téchne*. *Téchne*

---

<sup>30</sup> “O trabalho agrícola ainda possuía um caráter religioso e moral: os agricultores eram queridos pelos deuses, pois enfrentavam as diversidades climáticas e tinham de se submeter diretamente às benesses divinas, portanto a agricultura não era uma mera *ἡέτη* humana. Outra era a visão em relação ao trabalho do artesão, visto como inferior, afinal este exercia suas atividades em casa e não dependia dos deuses, mas de sua própria *ἡέτη*” (BRANDÃO, 2010, p. 3).

remete a um tipo de saber especializado, de aprendizagem, ou ainda implica um conhecimento especializado ligado à prática de um ofício, como, por exemplo, o ofício dos artesãos da cerâmica. O autor defende a ideia de um saber especializado das esposas, de modo que a tecelagem, fiação, culinária, e a própria administração do *oîkos* 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 *oîkos* ou mesmo fora deste espaço já nos remete à noção de *techné*” (LESSA, 2004, p. 36). Igualmente, a noção de *chréia*, que é aquela da necessidade, pode ter relação com as atividades femininas, visto que essas atividades, exercidas tanto no espaço interno quanto no externo, se constituem essenciais ao equilíbrio da casa e da organização poliáde.

É notável que, nas fontes antigas, as tarefas femininas que fogem aos parâmetros do ideal masculino de reclusão estão sempre associadas a uma “situação-limite”, ou seja, uma atividade que remete a uma necessidade imediata e, ao mesmo tempo, temporária, derivada de um contexto de crise no grupo doméstico (a morte do senhor da família, os tempos de guerra e a ameaça à pobreza). Essa postura foi posteriormente reforçada na historiografia, além do aparente consenso por parte dos especialistas contemporâneos quanto à necessidade das mulheres de classes sociais baixas desempenharem tarefas laborais frequentemente fora do espaço doméstico. Todavia, não devemos justificar o trabalho feminino no espaço público apenas como último recurso ou devido a situações de pobreza. As mulheres conformavam parte significativa da população da pólis, e não podemos acreditar que elas não exerciam atividades no espaço público apenas porque o discurso masculino dominante não o relatou.

Para as fontes antigas, o maior dever e a função própria da esposa é aquela mesma da abelha rainha: permanecer na colmeia e se encarregar de que tudo funcione enquanto os demais saem para trabalhar. O seu dever, como descreve Xenofonte (1999, p. 40-41) através de um diálogo entre Isômaco e sua esposa (não denominada), em comparação ao da rainha-abelha, é o mesmo:

Deverás, sim, disse-lhe eu, ficar em casa, mandar que saiam de casa os servos cujo trabalho seja fora e tomar conta dos que devem trabalhar em casa; deverás receber o que foi trazido de fora, separar o que for preciso gastar e, quanto às sobras, deverás pensar o que fazer com elas, cuidando que o gasto previsto para um ano não seja feito em um mês. E, quando a lã chegar às tuas mãos, debes cuidar que tenham túnicas os que delas precisam. Debes cuidar também que dos grãos de trigo resulte boa comida.

O grande talento e a realização da vida da mulher - ou seja, aquilo que ela deveria sempre almejar – era o bom manejo do *oîkos*, tornando-se melhor esposa e mãe para o marido e os filhos no decorrer do tempo. As mulheres trabalhadoras, que agem cotidianamente no espaço público e exercem atividades que lhes dão sustento, conformam uma exceção do imaginário das mulheres reclusas ao espaço do *oîkos* e suas respectivas atividades. Associado à pobreza e a situações de conflito, podemos imaginar que o trabalho feminino fosse motivo para vergonha aos atenienses, e por isso não fosse demasiadamente retratado. Contudo, os indícios que possuímos de mulheres em ofícios são bem distribuídos ao longo do tempo (BROCK; COHEN, 1994, 1989), o que coloca em dúvida as interpretações que priorizam as atividades femininas como resposta imediata às crises. Sabemos de alguns vasos que registram a mulher atuando na *Ágora*, no mercado, e na venda de produtos (CERQUEIRA, 2008, p. 117). De acordo com Roger Brock, as fontes escritas mostram claras evidências de que o trabalho pago das mulheres sofre preconceitos e é considerado degradante, constrangedor, somente aceitável de forma temporária e sob situação de pobreza: “(...) for men and women of the wealthier classes, there was some shame in working, even when one had the necessary skills” (BROCK, 1994, p. 346). Em contrapartida, a atividade das *hetaírai* - que muitas vezes também ofereciam seus serviços como acrobatas, musicistas e dançarinas - e das prostitutas no espaço masculino, não parecem ser tomadas com vergonha, e são muito bem documentadas (REGIS, 2009), tanto nas fontes escritas como nas fontes material e imagética.

Além da atividade das esposas, das *hetaírai*, prostitutas e das mulheres que trabalham em ofícios especializados, também poderíamos nos remeter à atividade intelectual e artística das mulheres (CERQUEIRA, 2008, p. 104). Sabemos de pelo menos uma poetisa que constituiu sua própria escola para jovens mulheres<sup>31</sup>. Entretanto, ela se configura fora de Atenas e fora do material imagético que nos pretendemos a analisar. Haja vista a grande gama de possibilidades do que nos referimos como “trabalho feminino”, nós entendemos que, na presente pesquisa, não poderemos abordar e esclarecer todos os aspectos e atividades que eram realizadas pelas mulheres na Atenas clássica, até porque acreditamos que, em grande parte,

---

<sup>31</sup> Ver KATZ, 2000.

estas atividades não foram relatadas, e por isso não seria possível formalizar um quadro completo.

Podemos, contudo, realizar uma separação entre as atividades domésticas, realizadas no âmbito da casa, e aquelas realizadas no espaço público, não perdendo de vista que os saberes domésticos poderiam, também, ser utilizados para produzir produtos e manufaturas para venda na cidade (BROCK, 1994, p. 340). Deste modo, nos interessamos em diferenciar as atividades domésticas das atividades laborais no espaço público que se dizem predominantemente masculinas, como a venda de produtos e o oferecimento de um ofício especializado, como aquele de sapateira ou artesã. Remete-se, assim, ao tipo de trabalho que a mulher “cidadã” pode exercer, excluindo o trabalho escravo, intelectual e aquelas que trabalhavam para o prazer masculino.

#### **4.1. Trabalho doméstico no espaço privado e no espaço público**

Se nós alinharmos o discurso de reclusão das mulheres - separadas dos homens e de qualquer vida exterior - nós podemos ser levados a concluir que o trabalho delas também foi confinado ao *oikos* e se constituiu quase inteiramente como distinto do trabalho masculino, tendo pouca ou nenhuma remuneração. A afirmação normalmente utilizada para conformar um discurso de que a cerâmica era feita especialmente para os olhos masculinos é assim reafirmada, baseada na ideia de que as mulheres não teriam dinheiro e, portanto, não seriam as consumidoras diretas desse material. Contudo, as próprias representações imagéticas do trabalho doméstico nos demonstram como seu local de atuação não era restrito ao espaço privado. Mulheres buscando água nas fontes ou trabalhando no tear são cenas presentes já no século VI a.C., sobre os vasos de figuras negras, e essas representações persistem ao longo do século V a.C., nos vasos de figuras vermelhas (CERQUEIRA, 2008, p. 159).

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 necessidade maior de segurança que as muralhas das cidades proporcionavam, o que teria levado ao trabalho feminino a ser desenvolvido dentro de casa, tornando-o menos visível e, conseqüentemente, pouco

valorizado. Podemos fazer algumas considerações sobre essa afirmação. Em primeiro lugar, mesmo que a vida urbana tenha aumentado 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 sua associação à reclusão feminina e à separação entre o interior feminino e o exterior masculino, e parte devido a uma aparente escassez de fontes. Segundo, sabemos que a própria execução das atividades domésticas levava as mulheres para fora da esfera privada do *oîkos* (SILVA, 2011, p. 50). De acordo com Talita Silva (2011, p. 48):

O fato de as mulheres serem vistas pela sociedade como inferiores aos homens não significa que seu trabalho fosse desprezado e pouco valorizado. A documentação insiste frequentemente no papel e no valor de uma esposa zelosa que desempenhe bem seus afazeres domésticos. Vale lembrar aqui como no *Econômico* de Xenofonte o personagem Iscômaco assemelha as atividades de sua esposa a da rainha das abelhas, e expõe a importância dessas para o desenvolvimento e a riqueza de seu *oîkos*. Os homens sabiam da importância de ter uma boa administradora em suas casas.

Aristóteles, em *Politics and Economics*, escreve que “É trabalho do homem a agricultura, o mercado e as atividades da cidade; é ofício da mulher tecer a lã, fazer pão e exercer as tarefas da casa”<sup>32</sup>, além de considerar os componentes do grupo doméstico como o homem e sua respectiva propriedade. Desse modo, a esposa seria o primeiro objeto de seu cuidado, e deveria ser sabiamente escolhida porque sua relação com o homem é a “mais primária” – aquela de natureza inquestionável – e a ela caberia o dever de manejar todo o grupo doméstico.

Xenofonte (1999, p. 38), no *Econômico*, nos lança uma comunicação entre o espaço privado da casa e as atividades que serão realizadas dentro dele, remetendo-as sempre ao gênero feminino: “Precisam de lugar coberto os cuidados com os filhos recém-nascidos, o preparo do pão a partir dos grãos e o feitiço das vestes com fios de lã.” As três atividades que ele enumera - o cuidado com as

---

<sup>32</sup> “It is a man’s job to see to the fields, the market, errands in the town; the woman’s to work with wool, make bread and carry out the tasks of the house” (*Politics and Economics*, 1885, p. 293, tradução minha).

crianças, a transformação dos grãos em comida e a fabricação de roupas - são todas atividades tipicamente femininas na compreensão do imaginário grego, justificadas, como vimos, pela própria natureza do homem e da mulher.

Além disso, as atividades realizadas no interior do grupo doméstico também possuíam uma dimensão economicamente produtiva e, nesse sentido, sua área de destaque era a têxtil (BROCK, 1994, p. 338). Às mães cabia a instrução das filhas nas tarefas domésticas, que parecem sempre ter sido realizadas em grupo, como atestam as fontes imagéticas. O primeiro vaso ao qual recorreremos como documentação corresponde ao número de catálogo 01 e é uma píxide do Museu Britânico de Londres, E773 (Figura 1 – Cat. 01)<sup>33</sup>. A píxide é um vaso cerâmico em formato de caixa com tampa, que é remetido ao “mundo feminino” do gineceu geralmente pela própria imagem que carrega.



**Figura 1** - Píxide de figuras vermelhas, Londres, Museu Britânico, E773.

A cena representa seis mulheres, agrupadas duas a duas em perfil, em uma cena de interior - indicado pela porta, coluna e espelho pendurado na parede. Com exceção de uma, todas as figuras têm nomes mitológicos. À esquerda, Dânae<sup>34</sup> tira uma coroa de um cofre e dirige-se para a porta semiaberta, que deixa entrever

<sup>33</sup> As figuras número 1 e número 2 são montagens minhas, através das quais, em somente um plano, demonstra-se toda a cena representada no corpo do vaso.

<sup>34</sup> Filha do rei de Argos, Acrísio, e de Eurídice, Dânae é presa em uma câmara subterrânea após seu pai consultar o Oráculo e descobrir que será morto pelo seu futuro neto. Nada impediu, porém, que Dânae fosse seduzida por Zeus, sob a forma de chuva de ouro, que adentra o edifício e cai sobre seu colo, engravidando-a do filho que viria a ser Perseu. Quando Acrísio toma conhecimento, prende a filha, juntamente com o bebê, dentro de um cofre e lança-os ao mar (GRIMAL, 2000. *Verbete: Acrísio*, p. 4-5).

Ifigénia<sup>35</sup>, enfeitando os cabelos com uma fita. Ao lado, a única mulher sem indicação de nome estende um cesto à Cassandra<sup>36</sup>, que arruma suas roupas (*chítón*). Uma coluna separa esse grupo do seguinte, formado por Clitemnestra<sup>37</sup>, que estende um alabastro à Helena<sup>38</sup>, sentada em um banco fiar lã. O conjunto de atributos iconográficos presentes na decoração está em sintonia com o “mundo feminino” das esposas bem-nascidas: o alabastro, o espelho, a coroa, a fita, e também entra em sintonia com o próprio vaso que carrega a imagem. Segundo Lessa (2004, p. 55), a presença das cestas (*kálathos*) serve para indicar a oficina doméstica têxtil. Como vimos, a tecelagem é relacionada à virtude feminina e conforma uma das mais importantes atividades das esposas, sendo considerada um trabalho essencial para a economia do *oîkos* (ANDRADE, 2009, p. 61), e ricamente representada nos vasos áticos, o que os pesquisadores associam à difusão da ideologia do bom comportamento feminino.

Segundo a interpretação de Andrade (2009), as mulheres nomeadas na píxide, que misturam a realidade de uma atividade cotidiana com os modelos femininos da mitologia, têm algo em comum: todas elas têm uma relação problemática com o casamento. Helena, Clitemnestra, Ifigénia, Dânae e Cassandra são todas personagens ligadas à falência de casamentos ou ao conflito entre homens e mulheres. Entretanto, nessa píxide elas figuram uma cena que justamente lhes cabe o papel contrário àquele que ocupam nos mitos: o da boa esposa, no âmbito do gineceu, que se ocupa da tecelagem e de sua toalete. Além disso, a autora afirma que, mesmo que conformando um trabalho efetivo e crucial para o *oîkos*, a tecelagem não construía para as mulheres uma identidade trabalhadora,

---

<sup>35</sup> Filha mais velha de Agamenon e Clitemnestra, é sacrificada pelo próprio pai à deusa Ártemis (GRIMAL, 2000. Verbete: *Ifigénia*, p. 246).

<sup>36</sup> Filha de Príamo e Hécuba, irmã gêmea de Heleno. À Cassandra foi concedido o dom da profecia pelo deus Apolo, entretanto, quando ela não cede aos seus desejos, este a amaldiçoa para que ninguém acredite em suas profecias, retirando-lhe o dom da persuasão. A falta de credibilidade das profecias de Cassandra levou à queda e conseqüente destruição de Tróia. Com a cidade já tomada pelos gregos, Cassandra é violada por Ájax, filho de Oileu, no templo de Atena. Na partilha dos espólios de guerra, ela é dada a Agamenon, que a leva em seu navio, na viagem de volta à Micenas. Ao chegar em Micenas, os dois são assassinados por Clitemnestra, esposa de Agamenon (GRIMAL, 2000. Verbete: *Cassandra*, p. 77).

<sup>37</sup> Irmã de Helena, esposa de Agamenon e mãe de Ifigénia. Após a Guerra de Tróia ela assassina o marido e Cassandra, por vingança à morte da filha. Sete anos depois, é morta por seu filho, Orestes, que vinga a morte do pai (GRIMAL, 2000. Verbete: *Clitemnestra*, p. 96-97).

<sup>38</sup> Filha de Leda e Zeus, esposa de Menelau, Rei de Esparta, possuía a reputação de mulher mais bela do mundo. Durante uma viagem a Esparta, Páris encontra Helena e os dois fogem para Tróia. Menelau, juntamente com Agamenon e outros reis, juntam-se então em uma guerra contra Troia (GRIMAL, 2000. Verbete: *Helena*, p. 197).

mas compunha uma “tautologia”, pois o imaginário da esposa era o de tecelã, e a tecelagem fazia parte da imagem da feminilidade (ANDRADE, 2009, p. 66).

Dentre as atividades domésticas, incluímos, além da tecelagem e fiação, o cuidado dos filhos, a supervisão dos escravos (que estavam sob seu comando), 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 esposa. Nos vasos, as mulheres não são representadas na preparação de alimentos, o que significa uma ausência representativa. O que nos leva a crer então que era dever da esposa exercer essa atividade? Além de figuras de terracota representando essa atividade (LESSA, 2004, p. 56), as fontes textuais fazem menção do trabalho feminino na preparação de alimentos. Contudo, o argumento mais intrigante será mais bem elucidado quando abordarmos os ofícios femininos fora do espaço privado, no próximo ponto dessa pesquisa.

Mesmo o discurso normativo as distanciando do ambiente externo, como já observado, o trabalho doméstico das mulheres “cidadãs” contempla distintas atividades, inclusive algumas que exigiam que elas saíssem para o espaço público, sendo este, portanto, devidamente marcado pela sua presença. São alguns os vasos que ilustram as mulheres “cidadãs” e em grupo fora do ambiente doméstico, realizando uma atividade estritamente relacionada a ele. Como exemplos visíveis na imagética da cultura material, temos a busca de água na fonte e a colheita de frutas.

A busca de água nas fontes, segundo Dukelsky (2013, p. 94), tem seu auge de representação no período histórico-político da tirania dos Pisistrátidas, que realizaram uma série de transformações culturais e melhorias na infraestrutura de Atenas. Entre elas, o provisionamento de água, concedendo a todos o acesso livre às fontes. Tratando especificamente do tema “as mulheres na fonte”, a autora menciona que essas representações atestaram a presença dessa atividade diária na vida das mulheres atenienses e em sua maioria elas aparecem decorando hídrias (vasos grandes com três alças que serviam justamente para transportar água), como também em outros recipientes ligados ao verter e coletar água.

As fontes seriam lugares de encontro entre mulheres, o equivalente à praça pública para os homens (LISSARRAGUE, 1990, p. 245). Lugar público, mas predominantemente feminino, as cenas retratam na maioria dos casos mulheres em grupo, realizando a mesma atividade. Nesse “ambiente encantador”, as mulheres estão bem-vestidas, penteadas, em cenas que “convocan ante el publico ateniense

un universo ideal de bellas mujeres reunidas en un edificio privilegiado de la polis” (DUKELSKY, 2013, p. 97).



**Figura 2** - Píxide de figuras vermelhas, Londres, Museu Britânico, E772.

Similar ao vaso anterior na forma e no estilo da representação<sup>39</sup>, essa píxide do Museu Britânico de Londres, E772 (Figura 2 – Cat. 02), ao invés de representar o espaço privado do gineceu, é decorada por uma cena de exterior. À esquerda, vemos uma fonte de perfil, onde a primeira figura feminina, Hipólita<sup>40</sup>, repousa uma hídria para seu enchimento. Atrás dela, a segunda figura feminina também carrega uma hídria e espera pela sua vez. Ao seu lado, Mapsaura<sup>41</sup> se afasta de braços abertos em direção à árvore onde está Tétis<sup>42</sup>, colhendo frutos. Essa cena demonstra atividades associadas à esfera feminina das mulheres bem-nascidas em suas atividades cotidianas: o abastecimento de água e a colheita de frutos.

Nas duas píxides escolhidas até agora, podemos perceber o conjunto de nomes mitológicos aparecendo, que não corresponde a nenhuma narrativa específica. Segundo a interpretação de François Lissarrague (1990, p. 242), “o trabalho estético do pintor é reforçado pelo valor mítico destes nomes. Não se trata de ilustrar a vida cotidiana, mas de dar uma dimensão poética ao espaço das

<sup>39</sup> Na atribuição do Arquivo Beazley, aponta-se para o “seguidor de Douris” como o pintor nas duas píxides do catálogo. Entretanto, não vamos considerá-las como pertencentes a um mesmo pintor, pois o registro *Corpus of Attic Vase Inscriptions* menciona que os dois vasos não são feitos pela mesma mão: Na peça E772 (Figura 2 – Cat. 02), consta: “The figure work is not by the same hand as London E 773.” Apesar disso, notamos a semelhança e a predileção pela representação das atividades femininas no mesmo tipo de vaso cerâmico, como também na escolha da atribuição mitológica a essas mulheres.

<sup>40</sup> Entre as heroínas com o nome de Hipólita, a mais célebre é a rainha das Amazonas, filha de Ares e da rainha Otrere (GRIMAL, 2000. Verbete: *Hipólita*, p. 232).

<sup>41</sup> Uma das Hespérides que guardam o Jardim de Hera, no monte Atlas.

<sup>42</sup> Tétis é uma das Nereides, filhas do antigo deus marinho, Nereu, e de Dóris. É uma divindade marítima e eterna, a mais célebre das Nereides. Esposa de Peleu, de quem teve Aquiles (GRIMAL, 2000. Verbete: *Tétis*, p. 444-5).

mulheres; os nomes que usam são um adorno suplementar.” Da mesma forma, esse argumento também é utilizado por Fábio Cerqueira (2008, p. 102):

O pintor, porém, dessa forma, enaltece a cena banal, inclusive pelo efeito inesperado ao público, o qual saberia seguramente não se tratar propriamente de um mito, mas de uma surpreendente liberdade do artista. (...) Sobretudo o público feminino culto acolheria com simpatia um vaso que retratasse sua rotina diária exercida por heroínas homéricas.

Ao abordar a questão social ligada às mulheres nas fontes, Dukelsky (2013) e Lissarrague (1990) mencionam a preocupação de “identificá-las socialmente”, uma vez que elas estão em um lugar público, em conflito com a ideia pré-concebida de que as mulheres não saem de casa. Alguns especialistas, baseados nas fontes textuais, afirmam que essas mulheres seriam escravas e a atividade de buscar água seria destinada a elas, pois as esposas e filhas dos cidadãos estariam confinadas ao lar. Contudo, os atributos das imagens indicam o contrário: são todas as mulheres belas e graciosas, que não apresentam indicação de idade. Esse modelo de representação nos remete às esposas bem-nascidas, pois nessas cenas elas são figuradas do mesmo modo que quando ocupam os espaços internos. A possibilidade de que essas mulheres fossem *hetairai*, ou que a cena demonstrasse parte de um ritual religioso, visto que parte das celebrações (até do próprio ritual de casamento) implicava a busca de água na fonte, também foram levantadas. Ainda segundo Dukelsky (2013), em apenas um exemplo, uma hídria de figuras vermelhas no Museu do Louvre<sup>43</sup>, dentro de um conjunto de mais de cem exemplares, podemos identificar positivamente escravas, e isso é devido à presença de tatuagens na pele, sinal de sua condição (BOARDMAN, 1975, p. 216-7).

Contudo, a autora também faz menção de que por volta de 470 a.C., quando essas cenas estão tendo seu maior destaque, aumentam também as representações do trabalho doméstico como, por exemplo, a de mulheres lavando roupa. Isso nos faz pensar que, de fato, a busca de água nas fontes é uma atividade feminina e cotidiana, sendo importante para muitos âmbitos da vida: a vida diária no *oïkos* e os festivais religiosos e matrimoniais de Atenas, nos quais as mulheres tinham papel proeminente, podendo-se dizer maior do que o papel dos homens (DUKELSKY, 2013, p. 100).

<sup>43</sup> Hídria de figuras vermelhas. Atribuída ao Aegisthus Painter. Paris, Museu do Louvre, inv: CA2587. Arquivo Beazley nº 205691. Mulheres trácias com hídrias na fonte. Ver DUKELSKY, 2013, p. 98 e LISSARRAGUE, 1993, p. 244.

Na próxima imagem (Figura 3 – Cat. 03), decorando uma pélica do Museu do Louvre de Paris, G547, no lado A, vemos duas mulheres que parecem estar lavando roupa em torno de um objeto grande, com aparência de balde. Ambas as figuras seguram tecidos e parecem estar no meio de uma atividade doméstica; contudo, não há indicações de cenário para podermos dizer com certeza se estamos vendo um espaço interior ou exterior. A figura da direita parece menor em comparação a outra; seu cabelo é curto e suas vestes são simples. Por si só, esses atributos levam a autora a afirmar que ela seria uma serva. Em contraposição, a figura da esquerda leva um *sakkos* na cabeça, signo de uma mulher de alta posição, e tem um manto que protege suas vestes, atributos que a consolidariam como senhora. No lado B, à esquerda, vemos um homem barbudo apoiado em um bastão, o que nos leva a pensar em sua idade adulta, com a mão estendida a, ao que parece, uma mulher de cabelo curto e liso, indicando que se trata de uma criada. Seu corpo é coberto por um manto grande que não revela nenhuma parte de seus braços ou seu peito; podemos questionar se se trata, de fato, de uma figura feminina. A intenção dessa cena não nos é clara.

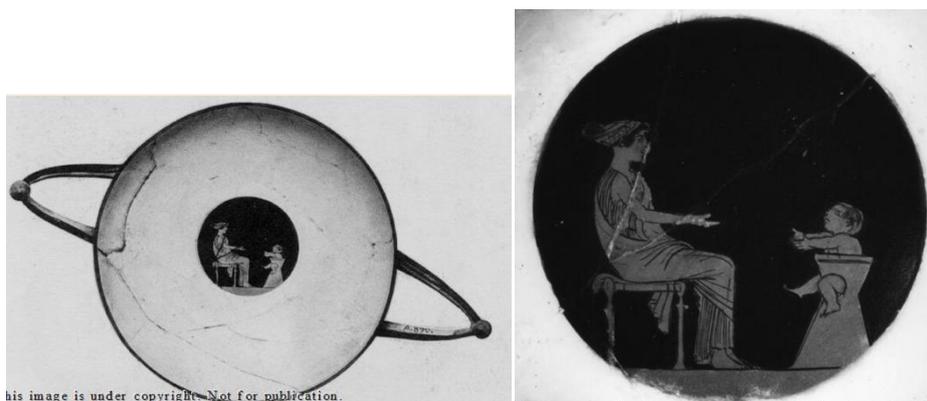


**Figura 3** - Pélica de figuras vermelhas, Paris, Museu do Louvre, G547.

Passando por várias possíveis abordagens, Dukelsky (2013, p. 99) a interpreta como uma cena da venda de serviços entre uma prostituta e um homem mais velho. A interpretação que mais nos parece objetiva é aquela que faz a ligação entre a figura feminina de cabelos curtos nas duas faces do vaso, a serva. Contudo,

não faremos aqui nenhuma alusão às intenções do pintor por falta de atributos que possam esclarecer melhor a cena.

O próximo vaso (Figura 4 – Cat. 05) é um cálice de figuras vermelhas do Museu Real de Bruxelas, A890. Ele apresenta quase todo o interior pintado de branco, exceto por um pequeno medalhão decorativo de figuras vermelhas no centro. Nele, vemos duas figuras de perfil, ambas sentadas, uma de frente para a outra. À esquerda, uma figura feminina, com cabelos presos e adornados por uma faixa está sentada em um banco, vestida com um *himátion* plissado; ela estende uma das mãos em direção à segunda figura, um bebê sentado em uma cadeira alta, sem roupas, que também tem seus braços estendidos à figura feminina, que pode ser interpretada como a mãe, ou como uma pessoa da família que esteja cuidando da criança, como uma tia ou irmã mais velha. Entendemos que o cuidado com as crianças também era uma atividade feminina (ver também o vaso do Catálogo nº 06).



**Figura 4** - Cálice de figuras vermelhas, Bruxelas, Museu Real, A890.

Além do recorrente discurso entre a separação das esferas pública e privada e a separação das atividades realizadas entre homem e mulher, o cuidado dos filhos por parte das esposas ainda é justificado por Xenofonte (1999, p. 38) como parte da natureza feminina: “E, sabendo que dentro da mulher colocara o alimento dos recém-nascidos e lhe impusera o encargo de nutri-los, deu-lhe também uma porção maior do amor pelas crianças que ao homem.”

Além do provisionamento de água, tecelagem, lavagem de roupas, e o cuidado com as crianças, a colheita de frutos é outra atividade doméstica que leva as mulheres para fora de casa. Além disso, pressupõe-se que têm relação com a

preparação de alimentos, que é notadamente importante para a manutenção do grupo doméstico.

A próxima imagem (Figura 5 – Cat. 04) é uma hídria de figuras vermelhas de Adolphseck, coleção Schloss Fasanerie, 39. A cena que decora o vaso é composta por duas figuras femininas vestidas de *chítion* e *himátion* plissados, têm os cabelos presos, a da esquerda por um *sakkos* e a da direita por uma fita, elas interagem ao redor de uma árvore frutífera, inclusive uma delas carregando um cesto para seu transporte. Entendemos que se trata de uma atividade feminina fora do espaço privado, que denota a interação das mulheres entre si e no espaço público.



**Figura 5** - Hídria de figuras vermelhas, Adolphseck, Schloss Fasanerie, 39.

Sobre a colheita de frutos, Cerqueira (2008, p. 162) diz:

Por se tratar do ambiente rural, e por ser uma atividade reconhecidamente feminina na grande maioria das sociedades humanas, conforme indicam os relatos etnográficos produzidos ao longo do século XX sobre sociedades paleolíticas e neolíticas modernas, o reconhecimento do trabalho feminino nesta instância não causou constrangimentos à historiografia. Todavia, em muitas publicações de vasos representando esta temática, houve tendência pronunciada em negar o caráter corriqueiro desta cena humana de trabalho feminino, atribuindo-lhe conteúdo mitológico.

Essa atribuição de caráter mitológico às cenas pelos pesquisadores tinha intenções de desvalorizar a atividade feminina representada pelo pintor, pois “contrastava com os grandes ideais associados ao “Milagre Grego”, que motivaram grande parte do classicismo do final do século XIX e primeira metade do século XX”

(CERQUEIRA, 2008, p. 162). Mais uma vez, percebemos como nos remetemos à historiografia normativa, principalmente dos séculos XVIII e XIX, para a desvalorização e inferiorização da participação feminina na pólis ateniense. Contudo, o interesse dos pintores por cenas de trabalho feminino não termina nas cenas de trabalho doméstico. Os vasos apresentados a seguir demonstram as mulheres atenienses atuando em ofícios especializados e comercializando seus próprios produtos.

#### **4.2. O trabalho feminino fora do grupo doméstico**

Como visto anteriormente, compreendemos que a separação das esferas masculina e feminina na vida social da Atenas clássica causou a distinção entre os papéis de homens e mulheres, os quais determinam o modo pelo qual toda a sociedade se organiza. A exemplo disso, podemos nos remeter aos modelos de educação ministrados a cada um dos gêneros: enquanto as meninas eram treinadas para administrar o espaço doméstico, do mesmo modo os meninos eram instruídos a se tornarem soldados e cidadãos políticos da pólis (SILVA, 2011, p. 48-49), o que condiciona desde cedo os papéis que eles terão no mundo do trabalho.

O trabalho feminino fora do grupo doméstico nos remete à interação das mulheres com o trabalho “pago”, aquele que serve como remuneração e apresenta-se como um ofício, sendo importante avaliar como grande parte dessa interação parece ter raiz no trabalho que as mulheres realizavam no *oîkos*, ou seja, seu trabalho socialmente condicionado, o que é somente natural. As atividades femininas dentro de casa são também saberes especializados, e que elas tenham se aproveitado disso para torná-las atividades economicamente produtivas não deveria vir como uma surpresa.

Ao somar-se às fontes escritas a fonte material (COHEN, 1989), indo até além do material cerâmico ateniense e trazendo informações epigráficas de estelas funerárias (RIDGWAY; BROCK; 1987, 1994), podemos conformar uma pequena lista que atesta essa ligação entre trabalho doméstico e o trabalho realizado na esfera pública: a tecelagem, uma das atividades que mais definia a condição feminina da Grécia antiga, poderia ser utilizada para o comércio, e podemos até pensar em oficinas especializadas que seriam espaços de trabalho majoritariamente feminino; a

lavagem de roupas; ofícios femininos como enfermeira (*nurse*), ama de leite (*wet nurse*), ama seca (*dry nurse*) e parteira (*midwife*); a produção de produtos, associado à atividade doméstica da culinária, que também é atestada nas fontes escritas: a venda de pão, vegetais, grãos, sal, mel, e etc (BROCK, 1994, p. 338-9).

Demóstenes deixa claro para os “homens de Atenas” a quem se dirige que “vocês descobrirão que muitas mulheres cidadãs trabalham como amas e, se for de seu desejo, eu posso nomeá-las.”<sup>44</sup> Xenofonte (1999) também 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 se escolher uma boa governanta<sup>45</sup> e de se treinar uma serva<sup>46</sup> na tecelagem e transformá-la em proficiente na arte, para dobrar o seu valor. Além disso, a padeira também é mencionada. Consideramos que todos esses trabalhos formam ofícios particulares e ocupações femininas fora do seu grupo doméstico.

É através dessas fontes, que pressupõem atividades femininas no espaço público<sup>47</sup>, que podemos supor e argumentar que a preparação da comida é uma atividade feminina dentro do espaço privado da casa. Entretanto, queremos trazer aqui mais um exemplo moderno que inferioriza as mulheres gregas e suas atividades na pólis: de acordo com Clark *et al* (2002, p. 19),

Greek women and girls led a secluded life at home, bound by strict rules of propriety (to which the *hetairai* and others of their ilk were exceptions). On vases women pursue domestic duties: fetching water at the fountain house and spinning are the most typical. Oddly, they are rarely shown cooking or preparing food; men and youths are sometimes seen engaged in these activities, which are generally thought to be aspects of religious rituals. More often than not, women are seen in the company of other women and engaged with attendants, children and babies. Apart from their household responsibilities, women are often represented grooming and primping, preparing for marriage or in a wedding procession (...).

---

<sup>44</sup> “You will find that many citizen women work as nurses, and, if you wish, I will mention them by name” (Demóstenes, 57.31, 35, tradução minha).

<sup>45</sup> “Fizemos governanta aquela que nos parecia mais moderada no comer e no beber vinho, no sono e nas relações com homens e, além disso, previdente para cuidar que nada de mau acontecesse em nossa casa, capaz também de ver que, agradando-nos, de nós receberia recompensa” (XENOFONTE, 1999, p. 50-51).

<sup>46</sup> “Mas há, minha mulher, outras ocupações especificamente tuas, que se tornam agradáveis a ti. Por exemplo, quando uma serva que recebeste ignorante tornas perita em fiar a lã, fazendo que passe a valer o dobro pra ti” (XENOFONTE, 1999, p. 42).

<sup>47</sup> 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.

Nessa passagem, é notável a posição a-crítica dos autores acerca das cenas que representam as mulheres na iconografia vascular. Entendemos que, ao reforçar o caráter de reclusão da mulher grega, intensifica-se também sua posição de inferioridade ao homem, que é marcado ao longo do texto por meio de outros recursos. Para os autores, é notadamente “estranho” o fato de que as mulheres não são vistas cozinhando, e podemos nos perguntar o porquê desse estranhamento. Acreditamos que eles transpõem suas expectativas modernas à antiguidade: como sabemos, as atividades domésticas, inclusive a preparação da comida, foram destinadas às mulheres na sociedade ocidental moderna. Também sabemos que, na atualidade, o trabalho doméstico é considerado como inferior, e na antiguidade, como vimos, não pode ser considerado como “trabalho”, pois antes conforma uma obrigação que vem de encontro com a condição de ser mulher, aos deveres da boa esposa. No entanto, eles afirmam que homens e jovens aparecem realizando essa atividade nos vasos. Para reverter essa situação, os autores sublinham que a preparação da comida realizada pelos homens é feita especialmente para rituais religiosos, o que engrandece a atividade. Desse modo, somos deixados a pensar que, de fato, a preparação da alimentação configura uma atividade feminina, e que ela não é “nobre” o suficiente para ser representada pelos pintores.

De acordo com Brock, “the keeping of inns also made use of skills practiced in the *oîkos*, while transferring the labour itself to a distinct location” (1994, p. 343). Ao explorar suas atividades domésticas para a venda e troca de produtos, há um grau de consistência nos espaços de trabalho que as mulheres ocupam, e seus produtos costumam ser aqueles que elas mesmas produzem ou adquirem da natureza. Todavia, não devemos assumir que são apenas essas as atividades das mulheres fora do *oîkos*, e podemos supor que uma gama de mulheres praticava outros ofícios. Segundo o mesmo autor (1994, p. 342): “(...) we know of two cobblers, a gilder, who is cursed together with her husband the helmet-maker, a potter (perhaps) and a groom (...)”. Igualmente podem ter havido áreas das quais as mulheres eram excluídas: elas não são vistas vendendo peças de metal (*metalwork*) ou livros.



**Figura 6** - Pélica de figuras negras, Míconos, Museu Arqueológico de Míconos, 1865.

Em uma pélica de figuras negras do Museu Arqueológico de Míconos, 1865 (Figura 6 – Cat. 07), na cena que figura a face A, vemos duas figuras humanas de perfil, uma de frente para a outra. À esquerda, uma figura feminina, sentada em um banco, tem os cabelos presos por uma fita e veste um manto plissado da cintura para baixo. Com ambas as mãos levantadas, segura dois objetos acima de uma grande ânfora apoiada no chão em sua frente. No lado direito, vemos uma figura masculina de pé, coberta por um *himátion*, apoiada em uma bengala, que estende um dos braços à mulher. Conforme a descrição do Arquivo Beazley, o tema da cena é a venda de óleo (*sale of oil*), o que corroboramos pela postura registrada nas duas figuras: a mulher parece estar de fato manipulando um produto com ambas as mãos e comercializando-o, enquanto o homem, através do gesto de seu braço, poderia estar discutindo os termos da compra. Claramente, eles estão interagindo.

Nada indica o cenário na decoração da cena, portanto não podemos inferir se estamos falando de uma cena de interior ou exterior; entretanto, não é isso o que consideramos importante para nossa argumentação. A particularidade desse vaso é aquela de demonstrar a ocupação feminina no comércio, que poderíamos afirmar cotidiana, se baseados somente nela.

Na face B do mesmo vaso, grande parte da cena do lado direito foi perdida. Na descrição do Arquivo Beazley, se trata de uma cena de simpósio, na qual não figuram mulheres, apenas homens, portanto não nos deteremos em sua análise e interpretação.



**Figura 7** - Ânfora de figuras negras, Bruxelas, Museu Real, R279.

Em uma ânfora de figuras negras do Museu Real de Bruxelas, R279 (Figura 7 – Cat. 08), seis figuras de perfil compõem a imagem da face A, constituindo o painel central do vaso. Elas estão agrupadas de três em três, e separadas por duas ânforas apoiadas no chão, uma grande e uma pequena. No campo visual, ainda observamos uma pequena enócoa acima das ânforas, logo abaixo da faixa decorativa, como se estivesse presa à parede. À esquerda está um homem barbudo, seguido de um segundo homem barbudo, que transporta dois vasos, um apoiado no ombro, o outro carregando com a mão livre. Na frente deles, conformando uma pequena fila, uma mulher de cabelos curtos e soltos interage com um homem barbudo que se posiciona do outro lado das ânforas. Ambos têm uma das mãos erguidas, gesto que pode indicar a realização de uma troca, possivelmente tratando-se de mercadoria. Atrás do terceiro homem, mais duas figuras masculinas barbudas aparecem, um deles de costas e carregando uma ânfora de ponta, e o outro de frente, com as mãos livres.

Podemos interpretar essa cena como um espaço público de comércio (a Ágora, por exemplo), pela quantidade de representações e interações acontecendo, ou como um estabelecimento privado, levando em conta que a pequena enócoa poderia estar pendurada em uma parede. Contudo, o que nos interessa aqui, novamente, é a presença feminina fora do espaço doméstico, e em um lugar

notadamente figurado por homens, com os quais ela não mantém nenhuma relação. A quantidade de figuras masculinas em oposição a uma única figura feminina talvez sirva para destacar que o comércio seria, de fato, uma atividade majoritariamente destinada aos homens. Todavia, a presença feminina tão pontual parece estar em completa harmonia com o espaço e seus protagonistas, além de indicar idade avançada pelas suas vestimentas, seu cabelo e o modo como se porta; percebemos imediatamente que é diferente daquelas primeiras figuras femininas que figuravam o espaço do gineceu. 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.), não podemos supor que não se tratasse de uma mulher “cidadã”, que poderia estar comprando, tanto quanto vendendo produtos no mercado.

**Figura 8**



**Figura 8** - Ânfora de figuras negras, Bruxelas, Museu Real, R279.

Na face B da mesma ânfora (Figura 8 – Cat. 08), novamente vemos seis figuras de perfil interagindo em dois grupos distintos, compondo o painel central do vaso. À esquerda, um homem barbudo e sem cabelos carrega uma enócoa com uma das mãos e tem a outra estendida para a figura feminina a sua frente. Entre os dois, de joelhos no chão, um homem barbudo e de chapéu pontudo carrega um objeto na mão direita e oferece algo pequeno em sua mão à mulher na sua frente, que está de pé e o olha de cima. Ela veste um manto que cobre o corpo todo, tem os cabelos meio presos e curtos, e carrega uma pequena enócoa. Ela tem o corpo robusto e não apresenta indicação de seios, deixando claro se tratar de uma mulher apenas pela pintura branca característica das figuras femininas em sua face, mãos e

pés. À direita e de costas para a figura feminina, um homem barbudo veste um manto e tem uma das mãos levantadas com o dedo indicador apontando para outra figura masculina à sua frente, que interage com a figura que está no meio dos dois: um homem barbudo sentado em um banco. Ele se ocupa com uma das mãos dentro da boca de uma ânfora de ponta, apoiada no chão por um suporte retangular.

Do mesmo modo que o seu lado oposto, consideramos que essa cena representa um ambiente de comércio de produtos e que, na ausência de indicações específicas, não podemos afirmar positivamente se ocorre no exterior ou interior. Novamente, nos centramos na figura feminina e sua interação com as figuras masculinas, que parece ocorrer de forma natural. Como na face A, a mulher parece não estar deslocada em relação aos homens, e apresenta algumas características marcantes: o corpo robusto, o estilo do cabelo, o queixo avantajado. Do modo que interage com os dois homens a sua frente, poderíamos pensar mais uma vez que ela estivesse comprando ou vendendo algum produto.

Na descrição iconográfica do Arquivo Beazley, em ambas as faces a temática das cenas é a venda de óleo, indicando que o comerciante seria o homem, pois ao enumerar as figuras das cenas, ele conta primeiro o *merchant* (comerciante), e depois a mulher: em ambos, *woman with oinochoe* (mulher com enócoa). Entretanto, somos levados a questionar esse posicionamento, partindo do pressuposto de que se as mulheres estavam ocupando papel no mundo fora do grupo doméstico, de fato, este poderia ser tanto no formato de consumidoras, quanto vendedoras. Se as mulheres tinham o papel de padeiras, por que não pensaríamos que elas estariam vendendo o pão em um espaço público, como o mercado? E se as mulheres saíam de casa para contribuir no comércio da pólis, este poderia ultrapassar aquele do socialmente condicionado, e ela poderia comercializar inúmeros produtos.



**Figura 9** – Hídria de figuras vermelhas, Milão, Torno, C278.

No ombro de uma hídria de figuras vermelhas de Milão, coleção Torno, C278 (Figura 9 – Cat. 09), 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 a sua frente, que está sentada em um banco, trabalhando em uma grande cratera com volutas. Na sequência da cena, 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 e dois “potes” 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, como que sobreposta a ele. À direita, o primeiro grupo se repete: uma figura masculina sentada em um banco, coberto apenas por uma capa pendurada nos ombros, trabalha em uma grande cratera em cálice, e é coroado por uma segunda *Niké*. Na sequência, à direita, figurada em cima de um pequeno suporte, uma mulher está sentada em um banco e trabalha com um instrumento na alça de uma cratera com volutas. Ela tem os cabelos presos e veste *chítôn* plissado. Acima dela, no campo visual, vemos uma enócoa e um cântaro.

Entendemos que a cena representa uma oficina de cerâmica, e que a figura de Atena, assim como as duas *Niké*, servem para confirmar que o ofício do oleiro e de pintor constituem um saber especializado, e assim o 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 em que ela está representada. Além disso, ela se encontra completamente vestida, enquanto os demais artesãos mostram diversas partes do corpo, quando não estão completamente desnudos. Podemos notar, ainda, que ela é a única deles a não ser coroada por uma *Niké* ou por Atena. Seria assim seu trabalho desmerecido nos 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? Compõe 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 aos outros personagens. Segundo Boardman (2002, p. 146),

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.

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 do artesão 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”. Sim, alguns vasos claramente seriam muito pesados, mas assim como mulheres precisariam de ajuda para confeccioná-los ou transportá-los, do mesmo modo precisariam os homens. Em outra passagem, o mesmo autor sugere que, se a tecelagem era uma atividade tipicamente feminina, a decoração dos vasos também poderia ser:

The potting seems normally to have been a man's job in our period in Greece, but in many early societies pot-making was women's work, largely because they were the prime users and it was a home-made task. Much of household or kitchen pottery was handmade, built in coils of clay, and required some strength, but well within the capability of women (2002, p. 19).

Que as mulheres confeccionassem a cerâmica simples, utilizada em casa, e que estivessem totalmente ausentes da fabricação da cerâmica decorada, aquela utilizada como adorno tão bem como vasos utilitários, parece-nos improvável. Já nos deparamos com diversas atividades que as mulheres realizavam primeiramente no *oïkos*, e que se tornaram ofícios fora desse espaço. Seria ingênuo pensar que a cerâmica conformasse uma exceção.



**Figura 10** - Pélica de figuras vermelhas, Madri, Museu Arqueológico Nacional de Madri, 11201.

Em uma pélica de figuras vermelhas do Museu Arqueológico Nacional de Madri, 11201 (Figura 10 – Cat. 10), podemos identificar na face A do vaso uma figura feminina vestindo um manto plissado da cintura para baixo, com cabelos presos por uma fita/faixa, que segura dois objetos semelhantes com as mãos erguidas, e se inclina a um grande cesto que tem em seus pés. Do cesto figura para fora um objeto que parece ser de tecido. Na face B do vaso, um jovem sem barba, vestindo um *himátion*, leva uma das mãos ao rosto, enquanto segura uma pequena bolsa com a outra.

Entendemos que, para compreender a totalidade das representações e seus significados, devemos interpretar as duas faces desse vaso como um conjunto. Se em um dos lados, uma mulher com o corpo inclinado adiante, e com os braços levantados, oferece uma espécie de mercadoria que segura nas mãos, ela provavelmente as retirou da grande cesta a seus pés, e aquele tecido que aparece para fora poderia servir para cobri-la. Sobre sua vestimenta, também podemos notar que é apropriada para o trabalho, visto que não há transparências nem algo que impeça seu movimento e percebemos que é muito semelhante àquela da mulher figurada na pélica de figuras negras do Museu Arqueológico de Míconos (Figura 6 – Cat. 07). Do lado oposto, encontramos a justificção para a postura da mulher, pois na face B figura um homem jovem que carrega o que aparenta ser uma bolsa de dinheiro. Seu gesto de levar a mão à boca poderia significar o diálogo entre os dois, ou poderia significar a dúvida do consumidor quanto a comprar ou não a mercadoria que lhe é oferecida. Nenhum indício de cenário é revelado, de modo que não podemos identificar se a cena retrata um ambiente externo ou interno, mas levando em conta nossa interpretação, arriscaríamos afirmar que se trata de um ambiente externo.

Toda essa documentação nos leva a reforçar o espaço das mulheres na pólis ateniense nos mais diversos ambientes: grupos domésticos de terceiros, mercados públicos, estabelecimentos privados, as fontes, os campos agriculturáveis. Confirmamos sua presença, sua atuação e a importância do seu trabalho no contexto da pólis ateniense através da sua imortalização na decoração da cerâmica, o que demonstra também o seu reconhecimento no próprio contexto grego antigo. Essa presença compromete a visão construída da ausência feminina do mundo social e público da pólis, colocando em evidência a participação e a frequência que o

gênero feminino ocupou esses espaços - tanto quanto os homens, por vezes ao lado deles - mesmo que o seu discurso afirme o contrário.

Percebemos, ao longo do texto, como as separações entre público e privado foram espelhadas na configuração da relação entre o masculino e o feminino, durante sua reapropriação no processo de formação dos estados nacionais modernos. Igualmente, percebemos que não podemos compreender essa separação como estruturante das relações entre masculino e feminino, porque esses sujeitos ultrapassam essas demarcações o tempo todo. Se continuamente encontramos exceções às regras, isso significa que essa regra não se aplica à realidade em questão. A tentativa do distanciamento entre espaço público e feminilidade pode ter sido efetiva no meio do contexto em que foi criada, mas já não o é mais. São diversas as pesquisas nas últimas décadas que contribuem para a percepção de que as mulheres gregas e atenienses não estavam em uma posição inferior aos homens e, portanto, não foram somente aquilo que escreveram sobre elas.

## 5. Considerações finais

O objetivo dessa pesquisa não foi a realização de um estudo quantitativo e exaustivo das imagens de mulheres em contextos de trabalho na cerâmica ática do Período Clássico. Ressaltamos que nosso catálogo é somente representativo e almeja destacar a participação feminina nas diversas esferas sociais da pólis ateniense, de forma a criticar a postura acadêmica que por muito tempo condicionou uma identidade marginalizada e esquecida ao trabalho e à situação das mulheres gregas e atenienses. Percorremos a trajetória de como esse imaginário foi reconstruído e refletido nos papéis sociais das mulheres durante os séculos XVIII e XIX, no contexto de criação dos estados nacionais e da sociedade ocidental como um todo, que apresenta respaldos até o presente, conformando parte de nossa história.

Nosso principal propósito foi a desconstrução de um modelo prolongado e difundido durante cerca de 2600 anos, pensando além do discurso normativo criado e propagado por uma minoria a respeito da posição social das mulheres na Grécia antiga. Planejamos desconstruir, sobretudo, percepções do senso comum que submetem às mulheres um ideal feminino rígido centrado na figura da esposa: a boa esposa, aquela rememorada às “mulheres de Atenas”, pertence ao espaço da família e da casa, e tem sob sua exclusiva responsabilidade o cuidado dos filhos, o manejo do patrimônio familiar, aceitando todas as condições que lhe impõem e permanecendo silenciosa, reprimida e submissa. Não podemos deixar de fazer a ligação entre o contexto ocidental moderno e a Grécia antiga quando lidamos com um discurso como esse (ANDRADE, 2005, p. 173).

Este trabalho demonstrou ser um exercício de três formas distintas. Primeiramente, um exercício de pesquisa, refletindo sobre como e por que estudar a Antiguidade Clássica desde o Brasil, encarando as dificuldades do trabalho com um material que não está sob nossa disposição para análise mais minuciosa, e com a falta de acesso à bibliografia específica. Segundo, este foi um exercício de desconstrução de um discurso muito bem elaborado, numerando argumentos, provas e evidências de ambas as fontes textuais e materiais de que as coisas não eram, de fato, como aparentavam ser. Finalmente, este foi sobretudo um exercício

de contato entre duas realidades muito distintas, contextos extremamente diferentes, mas que provaram apresentar semelhanças e continuidades, que não nos passaram despercebidas e acabaram por se tornar muito evidentes.

Finalizamos com a esperança de que esse trabalho contribua para a crescente e cada vez mais abrangente temática do estudo de gênero nas pesquisas que tomam o mundo mediterrâneo antigo como “objeto” de análise, na tentativa de desnaturalizar um discurso que não afetou somente a imagem de mulheres no Período Clássico, mas que também nos afeta, diariamente.

## Referências

### Fontes

ARISTÓTELES. **Politics and Economics**. Londres: George Bell and Sons, 1885.

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

XENOFONTE. **Econômico**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 99p.

### Bibliografia

ADORNO-SILVA, Dulce A. Olhos Sobre a Mulher. IN: BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino (org.) **Gênero, Educação, Trabalho e Mídia**. São Paulo. Ícone, 2010, p. 57-70.

ANDRADE, M. M. A cidade das mulheres: cidadania feminina e a pólis revisitada. In: Pedro Paulo A. Funari, Lourdes Conde Feitosa, Glaydson José da Silva. (Org.). **Amor, Desejo e Poder na Antiguidade**. 1ed. São Paulo: Unifesp, v. 1, p. 115-14. 2014.

\_\_\_\_\_. Gênero, Poder e Diferenças. **Phoenix** [da] Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 11, p. 171-187. 2005.

\_\_\_\_\_. Arte de Tecer. A Poesia do Trabalho Feminino na Grécia Antiga. In: Fábio Lessa, Andreia Cristina L F da Silva. (Org.). **História e Trabalho. Entre Artes e Ofícios**. 1ed. Rio de Janeiro: Mauad, v. 1, p. 59-68. 2009

\_\_\_\_\_. O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. **Anais Eletrônicos do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-15.

ANDRADE, M. M.; SILVA, N. C. L. F. Mito e Gênero: Pandora e Eva em perspectiva histórica comparada. **Cadernos Pagu** [da] UNICAMP. v. 33, p. 313-342, 2010.

ARAÚJO, Maria de Fátima. Mulheres e Relações de Gênero: Trabalho e Violência. IN: BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino (org.) **Gênero, Educação, Trabalho e Mídia**. São Paulo. Ícone, 2010, p. 19-28.

BAZANT, Jan. Cultural Memory and Recollections in Athenian Vase Paintings. **Letras Clássicas** [da] Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 8, p. 11-26, 2004.

BEAUDRY, M. C.; COOK, L. J.; MROZOWSKI, S. A. Artefatos e vozes ativas: cultura material como discurso social. **Vestígios** – Revista Latino-americana de Arqueologia Histórica. v. 1. p. 71-114, 2007.

BLAY, Eva A. Mulheres e Relações de Poder no Século XXI. IN: BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino (org.) **Gênero, Educação, Trabalho e Mídia**. São Paulo. Ícone, 2010, p. 11-18.

BLUNDELL, Sue. **Women in Ancient Greece**. Harvard University Press: 1995.

BOARDMAN, John. **Athenian Black Figure Vases**. London: Thames and Hudson, 1974.

\_\_\_\_\_. **Athenian Red Figure Vases: the Archaic Period**. London: Thames and Hudson, 1975. 252 p.

\_\_\_\_\_. **Athenian Red Figure Vases: The Classical Period**. Thames & Hudson Lts, London, 1989. 252 p.

\_\_\_\_\_. **The Greeks Overseas: Their Early Colonies and Trade**. (1964) Fourth Edition. Thames & Hudson Ltd, London, 1999. 304 p.

\_\_\_\_\_. **The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures**. London: Thames and Hudson, 2001. 320p.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino (org.) **Gênero, Educação, Trabalho e Mídia**. São Paulo. Ícone, 2010.

BRANDÃO, A. J. S. Téchne: entra a arte e a técnica. **Revista Litteris**, n. 5, julho de 2010, p. 1-9. 2010.

BROCK, R. The Labour of Women in Classical Athens. In: **The Classical Quarterly**. Oxford: Oxford University Press, vol. 44. p. 336-346. 1994.

CÂNDIDO, Maria Regina. (Org.) **Mulheres na Antiguidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Rio-DG, v. 1, 2012. 368p.

CERTEAU, Michael de. **A Invenção do Cotidiano I: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1997.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. **Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C.). O testemunho de vasos áticos e de textos antigos**. 2001. Tese. (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 3 vols.

\_\_\_\_\_. 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** [da] Universidade Federal de Pelotas. p.135-. 2005.

\_\_\_\_\_. 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** – IFCH / UNICAMP. p. 151-185. 2008.

\_\_\_\_\_. Interpretando evidências iconográficas da mulher ateniense. **Cadernos do LEPAARQ** [da] Universidade Federal de Pelotas, v. 5, p. 96-126, 2012.

CLARK, A.J.; ELSTON, M.; HART, M.L. **Understanding greek vases. A guide to terms, styles and techniques**. Los Angeles: John Paul Getty, 2002.

COHEN, D. Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens. In: **Greece and Rome**, v. 36, n. 1, abril, p. 3-15. 1989.

DIAS, Carolina Kesser Barcellos. **O Pintor de Gela. Características Formais e Estilísticas, Decorativas e Iconográficas**. 2009. 564 f. Tese. (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 2 Vols.

\_\_\_\_\_. Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos: a atribuição e a análise iconográfica. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**, v. 4, p. 47-65. 2009.

DUKELSKY, Cora. El poder evocador de las imagenes: fuentes y mujeres en la ceramica griega. In: CERQUEIRA, Fábio; GONÇALVES, Ana Teresa; MEDEIROS, Edalaura e BRANDÃO, José Luís (orgs.). **Saberes e poderes no Mundo Antigo: Estudos ibero-latino-americanos**, vol. 1: Dos saberes. 2013. Coimbra: Simões e Linhares. p. 93-114.

FLORENZANO, M.B.B. Pólis e *oîkos*, o público e o privado na Grécia Antiga. **Portal Labeca** – MAE-USP, p.1-5. 2011.

FRANCISCO, G. S. O Vaso grego hoje. **Ciência e Cultura**, v. 65, n.2, p. 37-39. 2013.

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

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 4 ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2000.

GUIMARÃES NETO, Edson Moreira. **Gênero, Erotismo e Poder: Comparando Identidades Femininas em Atenas (Séculos VI-IV a.C.)**. 2010. 142 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

KATZ, M. A. 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. Dez, 1992.

\_\_\_\_\_. Sappho and Her Sisters: Women in Ancient Greece. **Signs**, v. 25, n. 2 (2000), pp. 505-531. 2000.

LEAL, C. E. C. Forma e função dos vasos clássicos. **Cerâmicas antigas da Quinta da Boa Vista**. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, p. 39-44. 1996.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Agorá**. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, UFRJ, v. 01, 2001. 137p.

\_\_\_\_\_. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

\_\_\_\_\_. A Alceste de Eurípides sob a ótica das relações de gênero. **Calíope** [da] Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 20, p. 9-21. 2010.

\_\_\_\_\_. Expressões do Feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica. **Humanitas** [da] Universidade de Coimbra, v. 63, p. 143-156. 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1987. 81p.

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

LISSARRAGUE, François. A figuração das mulheres. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.). **História das Mulheres no Ocidente**, vol.1. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 203-276.

MARTÍ, Ruth Falcó. **La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio**. Valência: Universidad de Alicante, 2003. 266p.

MENESES, U. T. B. 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**. 2004, p. 19-49.

MOSSÉ, Claude. **La Mujer en la Grecia Clásica**. Trad. C. M. Sánchez. Madrid: Nerea. 1990.

NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**. Ano 08, n. 2, p. 9-42. 2000.

ONELLEY, G.B. O estatuto social da cortesã no *Contra Neera*. **Todas as Musas**. São Paulo. Ano 03, n. 2, p. 81-92. Jan-Jun 2012.

PERROT, Michele. **Mulheres Públicas**. São Paulo: Fundação, editora da UNESP, 1998.

POMEROY, Sarah B. **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves – Women in Classical Antiquity**. New York: Dorset Press, 1975.

RABINOWITZ, Nancy S. Women: Good to Think With? In: Changing Lenses: The Politics and Discourse of Feminism in Classics. **Gender and Diversity in Place: Proceedings of the Fourth Conference on Feminism and Classics**, May 27-30, 2004. University of Arizona, Tucson, Arizona.

REGIS, Maria Fernanda Brunieri. **Mulheres nos sympósia: representações femininas nas cenas de banquete nos vasos áticos (séculos VI ao IV a.C.)**. 2009. 286 f. 2 vols. (Mestrado em Arqueologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RICHTER, G. M. A. Introduction. **Shapes and names of Athenian Vases**. New York: The Metropolitan Museum of Arts, 1935: xi-xv.

RIDGWAY, B. S. Ancient Greek Women and Art: The Material Evidence. **American Journal of Archaeology**, vol. 91, n. 3, Jul. 1987), pp. 399-409. 1987.

SARIAN, H. Ceramografia e ceramologia: algumas reflexões. **Cerâmicas antigas da Quinta da Boa Vista**. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. p. 31-38.1996.

\_\_\_\_\_. Poiên-Gráphein: O Estatuto Social do Artesão-Artista de Vasos Áticos. **Revista do MAE** [da] Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, p. 105-120.1993.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade, Porto Alegre, 1995.

\_\_\_\_\_. **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1999.

SHREIBER, T. **Athenian vase construction: a potter's analysis**. Malibu: J. P. Getty Museum, 1999. 296p.

SILVA, Talita Nunes. **As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V século a.C.**. 2011. 199 f. (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

SMITH, Amy C. The politics of weddings at Athens: an iconographic assessment. **Leeds International Classical Studies**, vol. 4, n. 01, p. 1-32. 2005.

TRIGGER, Bruce. **História do pensamento arqueológico**. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 93p.

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

***Corpus* documental:**  
**CATÁLOGO.**

01



**Número Arquivo Beazley:** 209970

**Número de Inventário:** E773

**Coleção:** Londres, Museu Britânico

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Atenas, Ática, Grécia

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Seguidor de Douris, por Beazley

**Forma:** Píxide (*pýxis*)

**Dimensões:** h: 17.78 cm, d: 12.7 cm

**Cronologia:** 475 – 425 a.C.

**Decoração:** Na tampa da píxide, um sistema de dez palmetas e faixas inteiras adornando os detalhes, como a ponta da tampa, além de uma faixa decorativa composta por ovas e demarcada por linhas circulares. No corpo do vaso, faixas decorativas formadas por ovas delimitadas por linhas em cima e embaixo da cena figurada, na qual vemos seis figuras femininas, agrupadas duas a duas, e em perfil. Com exceção de uma, todas as figuras têm nomes mitológicos atribuídos por inscrição: Dânae, Ifigênia, Cassandra, Helena e Clitemnestra. À esquerda, Dânae tira um colar de um cofre e dirige-se para uma porta semi-aberta, que deixa entrever Ifigênia, enfeitando os cabelos com uma fita. Ao lado, Cassandra arruma suas roupas (*chítôn*), e na sua frente, a única mulher sem indicação de nome estende a ela um pequeno cesto. Uma coluna separa esse grupo do seguinte: Clitemnestra estende um alabastro à Helena, que está sentada a fiar lã, com um cesto (*kálathos*) em seus pés. Entre elas, no campo visual, um espelho. Dânae, Ifigênia e Clitemnestra têm os cabelos presos e adornados por fitas ou tiaras, enquanto a terceira figura feminina e Helena têm os cabelos presos por um *sakkos*.

**Referências Bibliográficas:**

American Journal of Archaeology: 114 (2010) 430-431, FIGS.1-2; Beazley, J.D., Attic Red-Figure Vase-Painters, 2nd edition (Oxford, 1963): 1670;

- Beazley, J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 805.89;
- Beazley, J.D., *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils* (Tubingen, 1925): 268.19;
- Beazley, J.D., *Paralipomena* (Oxford, 1971): 420;
- Burn, L., and Glynn, R., *Beazley Addenda* (Oxford, 1982): 143;
- Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., *Beazley Addenda*, 2nd edition (Oxford, 1989): 291;
- Cavalier, O. (ed.), *Silence et Fureur, La femme et le mariage en Grece, Les antiquites grecques du Musee Calvet* (Avignon, ca.1997): 263, FIG.100;
- Cohen, B., *The Colours of Clay, Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles, 2006): II, 180, FIG.48;
- Duby, G., Perrot, M. (eds.), *Histoire des femmes* (Plon, 1991): 216, FIG.35;
- Furtwangler, A. und Reichhold, K., *Griechische Vasenmalerei* (Munich, 1904-32): PL.57.1;
- Gherchanoc, F., and Huet, V. (eds.), *Vetements antiques, S'habiller, se deshabiller dans les mondes anciens* (Arles, 2012): 158, FIG.11;
- Lapatin, K. (ed.), *Papers on Special Techniques in Athenian Vases, Proceedings of a symposium held in connection with the exhibition The Colours of Clay: Special Techniques in Athenian Vases, at the Getty Villa, June 15-17, 2006* (Los Angeles, 2008): 74, FIG.1;
- Lessa, F. S. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004. p. 54;
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*: IV, PL.358, HELENE 380;
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*: V, PL.472, IPHIGENEIA 32;
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*: VII, PL.685, KASSANDRA I 205;
- Lissarrague, F. *A figuração das mulheres*. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (orgs.). *História das Mulheres no Ocidente*, vol.1. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 242;
- Lyons, D., *Gender and Immortality, Heroines in Ancient Greek Myth and Cult* (Princeton, 1997): 41, FIG.3;
- Mannack, T., *Griechische Vasenmalerei, Eine Einführung*, 2nd edition (Darmstadt, 2012): 44, FIG.16;
- Oakley, J.H. et al., *Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings* (Oxford, 1997): 329, FIG.12;
- Reeder, E.D., et al., *Pandora, Women in Classical Greece* (Baltimore, 1995): 98, FIGS.9-12;
- Schmidt, S., *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen, Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Berlin, 2005): 132, FIG.65;
- Sengoku-Haga, K., Jenkins, I., et al., *The Body Beautiful in Ancient Greece from the British Museum* (Osaka, 2011): 132, NO.80;
- C.H. Smith in *BM Cat. E* (1896), 365 (not ill.). — *FR* (1904–32), i, 287 ff., pl. 57,1 (dr.). — *ARV*[2] (1963), 805/89, 1670. — *Add.*[2] (1989), 291. — *AttScr* (1990), no. 910. — *LIMC* v (1990), 716, Iphigeneia 32, pl. 472. — Lissarrague (1994), 195-97. — Sabetai in (1997), 329 and n. 67, fig. 12.



**Número Arquivo Beazley:** 209971

**Número de Inventário:** E772

**Coleção:** Londres, Museu Britânico

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Atenas, Ática, Grécia

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Seguidor de Douris, por Beazley

**Forma:** Píxide (*pýxis*)

**Dimensões:** h: 13.97 cm, d: 11.43 cm

**Cronologia:** 475 – 425 a.C.

**Decoração:** Na tampa da píxide, um sistema de oito palmetas e uma faixa decorativa formada por ovas, demarcada por linhas circulares. No corpo do vaso, faixas decorativas de ovas delimitadas por linhas em cima e embaixo da cena figurada, na qual estão cinco figuras femininas de perfil. Com exceção de uma, todas são nomeadas pelo pintor através de inscrições. À esquerda, uma fonte de perfil, onde Hipólita repousa uma hídria para seu enchimento. Atrás dela, a segunda figura feminina, sem nome atribuído pelo pintor, carrega uma hídria com a mão esquerda e tem a direita estendida. À direita, Mapsaura se afasta de braços abertos em direção a uma árvore frutífera. Enrolada na árvore há uma serpente, e na sequência da imagem está Tétis, colhendo frutos. Ela tem a mão direita estendida para a árvore e a mão esquerda apoiada ao corpo, carregando frutos. Hipólita, Mapsaura e Tétis têm os cabelos presos e adornados por fitas ou tiaras, enquanto a quarta mulher tem os cabelos presos com um *sakkos*. Todas vestem *chítion* ou *péplos* plissados.

**Referências Bibliográficas:**

Beazley, J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 806.90;

Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases* (London, 1975): FIG.375;

Burn, L., and Glynn, R., *Beazley Addenda* (Oxford, 1982): 143;

Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., *Beazley Addenda*, 2nd edition (Oxford, 1989): 291;

Duby, G., Perrot, M. (eds.), *Histoire des femmes* (Plon, 1991): 217, FIG.36;  
Furtwangler, A. und Reichhold, K., *Griechische Vasenmalerei* (Munich, 1904-32):  
PL.57.2;  
*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*: V, PL.287, HESPERIDES 1;  
Lissarrague, F. A figuração das mulheres. In: DUBY, Georges e PERROT, Michelle  
(orgs.). *História das Mulheres no Ocidente*, vol.1. Porto: Edições Afrontamento,  
1990. p. 243;  
Schmidt, S., *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen*, *Visuelle Kommunikation im 5.  
Jahrhundert v. Chr.* (Berlin, 2005): 32, FIG.66;  
Thorikos, *Rapport preliminaire sur la campagne de fouilles* (Brussels): XI  
(1983/1990), 64, FIG.10;  
C.H. Smith in *BM Cat. E* (1896), 364-65. — *FR* (1904–32), i, 288-89, pl. 57,2 (dr.). —  
*ARV*[2] (1963), 806/90. — *Add.*[2] (1989), 291. — *AttScr* (1990), no. 977.



Face A



Face B

**Número Arquivo Beazley:** 206332

**Número de Inventário:** G 547

**Coleção:** Paris, Museu do Louvre

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Atenas, Ática, Grécia

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Pintor de Pan, por Beazley

**Forma:** Pélica (*pélike*)

**Dimensões:** h: 17.90 cm, d: 13.70 cm

**Cronologia:** 500 – 450 a.C.

**Decoração:** Em ambos os lados do vaso, as cenas são delimitadas na parte de cima por uma faixa decorativa formada por ovas, e uma linha horizontal delimita o chão sob os pés das figuras humanas. Na face A do vaso, duas figuras femininas de perfil, frente a frente. Entre elas, figura no chão um objeto grande, semelhante a uma tina e a um balde. A figura da esquerda usa uma vestimenta simples, com parte dos braços descoberta, tem cabelos curtos e segura um tecido com as duas mãos, inclinada em direção ao objeto. A figura da direita tem os cabelos presos por um *sakkos*, também inclinada em direção ao objeto com ambas as mãos estendidas, a mão direita segurando um tecido. Ela tem os braços descobertos e as roupas cobertas por um manto na altura da cintura. Na face B do vaso, duas figuras humanas de perfil. À esquerda, uma figura masculina de barba comprida estende a mão à segunda figura da cena, apoiando-se em uma bengala. A figura da direita pode ser feminina ou masculina, tem cabelos curtos e braços totalmente cobertos pelo manto que veste.

**Referências Bibliográficas:**

Beazley, J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 555.89, 1659;

Beazley, J.D., *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils* (Tubingen, 1925): 102.32;

Beazley, J.D., *Paralipomena* (Oxford, 1971): 388;

*Corpus Vasorum Antiquorum*: PARIS, MUSEE DU LOUVRE 8, III.I.D.33, PL.(526) 46.1-3.6;

Descoedres, J-P. (ed.), *Eumousia, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou* (Sydney, 1990): PL.23.1 (A);

DUKELSKY, Cora. El poder evocador de las imagenes: fuentes y mujeres en la ceramica griega. In: CERQUEIRA, Fábio; GONÇALVES, Ana Teresa; MEDEIROS, Edalaura e BRANDÃO, José Luís (orgs.). Saberes e poderes no Mundo Antigo: Estudos ibero-latino-americanos, vol. 1: Dos saberes. 2013. Coimbra: Simões e Linhares. p. 98;

Kotsonas, A. (ed.), Understanding Standardization and Variation in Mediterranean Ceramics: Mid 2nd to Late 1st Millennium BC (Leuven, 2014): 141, FIG. 10;

Sudhoff, K., Aus dem antiken Badewesen (Berlin, 1910): 19.

04



This image is under copyright. Not for publication.

**Número Arquivo Beazley:** 206721

**Número de Inventário:** 39

**Coleção:** Adolphseck, Schloss Fasenerie (Alemanha)

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Desconhecida

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Pintor de Perseus, por Beazley

**Forma:** Hídria (*hydria*)

**Dimensões:** h: 32.5 cm, d: 13.2 cm.

**Cronologia:** 500 – 450 a.C.

**Decoração:** No corpo do vaso, limitada abaixo por uma faixa decorativa formada por três grupos de gregas, intercaladas por motivo de forma de cruz, duas figuras femininas vestidas de *chiton* e *himation* plissados. A figura da esquerda têm os cabelos presos por um *sakkos*, enquanto a figura da direita tem seus cabelos adornados por uma fita. Figuradas de perfil, elas interagem ao redor de uma árvore frutífera, com os braços erguidos para alcançar os frutos. A figura da esquerda segura um pequeno cesto com a mão esquerda.

**Referências Bibliográficas:**

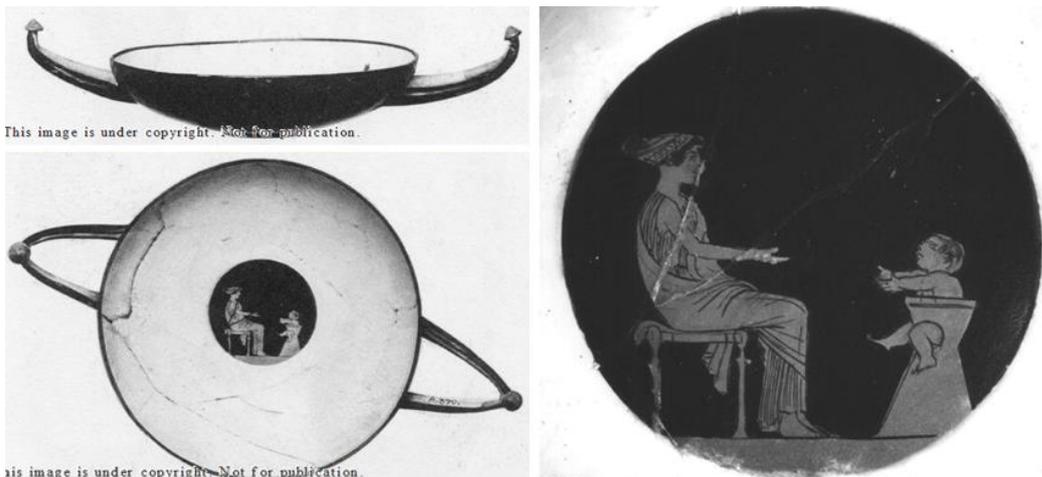
American Journal of Archaeology: 102 (1998) 537, FIG.5;

Beazley, J.D., Attic Red-Figure Vase-Painters, 2nd edition (Oxford, 1963): 582.19;

Corpus Vasorum Antiquorum: ADOLPHSECK, SCHLOSS FASNERIE 1, 19-20, PL.(507) 29.4;

Lessa, F. S. O feminino em Atenas. Rio de Janeiro: Mauad, 2004. p. 64.

05



**Número Arquivo Beazley:** 209536

**Número de Inventário:** A890

**Coleção:** Bruxelas, Museu Real

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Atenas, Ática, Grécia

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Oficina do Pintor de Sotades, por Beazley

**Forma:** Cálice (*kylix*)

**Dimensões:** desconhecidas

**Cronologia:** 500 – 450 a.C.

**Decoração:** O cálice tem quase todo o fundo pintado de branco, exceto por um pequeno medalhão decorativo de figuras vermelhas no centro. Na cena estão duas figuras de perfil, uma de frente para a outra. À esquerda, uma figura feminina, com cabelos presos e adornados por uma faixa está sentada em um banco, vestida com um *himátion* plissado. Ela estende a mão direita em direção à segunda figura, um bebê sentado em uma cadeira alta, sem roupas, que também tem seus braços estendidos em direção à figura feminina.

**Referências Bibliográficas:**

Beazley, J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 771.1;

Beazley, J.D., *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils* (Tubingen, 1925): 317.4;

Brule, P., *Women of Ancient Greece* (Edinburgh, 2003): 158 (I);

*Bulletin of the Institute of Classical Studies*: 46 (2002) 119, PL.11A.1 (I);

*Cambridge Ancient History*, Plates to Volumes 5&6: 131, FIG.133B (I);

Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., *Beazley Addenda*, 2nd edition (Oxford, 1989): 287;

*Catalogue vente Van Branteghem*: PL.38, NO.163;

Cohen, B., *The Colours of Clay, Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles, 2006): 310, NO.95 (COLOUR OF I);

*Corpus Vasorum Antiquorum*: BRUSSELS, MUSEU REAL DU CINQUANTENAIRE 1, III.J.B.1, PL.(041) 1.1A.1B;

Crelieu, M-C., *Kinder in Athen im gesellschaftlichen Wandel des 5. Jahrhunderts v. Chr., Eine archaologische Annäherung* (Remshalden, 2008): FRONT COVER, FIG.K1 (I);

*Enciclopedia dell'Arte Antica*: SUPP. II.1, 553, FIG.615 (I);

*Hesperia*: 75.1 (2006) 20, FIG.12 (I);

- Minerva, *International Review of Ancient Art and Archaeology*: 14.5 (SEPTEMBER/OCTOBER 2003) 17, FIG.9 (I);
- Neils, J. and Oakley, J.H. (eds.), *Coming of Age in Ancient Greece, Images of Childhood from the Classical Past* (New Haven, 2003): 241, NO.42 (COLOUR OF I); PHOTOGRAPH(S) IN THE BEAZLEY ARCHIVE: 2 (I, PART OF I);
- Prost, F., and Wilgaux, J. (eds.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* (Rennes, 2006): 113, FIG.11 RIGHT (DRAWING OF PART OF I);
- Rallo, A. (ed.), *Le donne in Etruria*, *Studia Archeologia* 52 (Rome, 1989): PL.47 (I);
- Schierup, S. & Rasmussen, B.B. (eds.), *Red-figure Pottery in its Ancient Setting*, *Gosta Enbom Monographs 2* (Copenhagen, 2012): 48, FIG.5 (COLOUR OF I);
- Sparkes, B., *Greek Art, Second Edition* (Cambridge, 2011): 100, FIG.30 (COLOUR OF I);
- Sparkes, B.A., *The Red and the Black* (London, 1996): 77, FIG.III.9 (I).

06



**Número Arquivo Beazley:** 10227

**Número de Inventário:** I321

**Coleção:** Erlangen, Universidade de Friedrich-Alexander (Alemanha)

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Desconhecida

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Não atribuída

**Forma:** Cóe (*chous*)

**Dimensões:** Desconhecidas

**Cronologia:** 450 – 400 a.C.

**Decoração:** No centro do vaso, limitado acima e abaixo por uma faixa decorativas formada por ovas entre duas linhas horizontais, uma figura feminina, de cabelos presos e vestindo um *chiton* tem os braços estendidos para cima segurando um bebê em direção a um cacho de uvas suspenso no campo visual. Ao seu lado esquerdo, uma enócoa repousa no chão. Ao lado direito, um cachorro assiste a cena.

**Referências Bibliográficas:**

Hoorn, G. van, *Choes and Anthesteria* (Leiden, 1951): FIG.251, NO.511;

PHOTOGRAPH(S) IN THE BEAZLEY ARCHIVE: 1;

Ruhfel, H., *Kinderleben im Klassischen Athen* (Mainz, 1984): 167, FIG.98;

Seifert, M., *Dazugehoren, Kinder in Kulten und Festen von Oikos und Phratrie. Bildanalysen zu attischen Sozialisationsstufen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart, 2011): FIG.14.

07



Face A

Face B

**Número Arquivo Beazley:** 302994

**Número de Inventário:** 1865

**Coleção:** Míkonos, Museu Arqueológico

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Delos, Renéia

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Pintor de Eucharides, por Beazley

**Forma:** Pélica (*pélike*)

**Dimensões:** Desconhecidas

**Cronologia:** 550 – 500 a.C.

**Decoração:** No painel central do vaso, faixas decorativas enquadram a cena, acima por duas linhas de traços retos e diagonais, e aos lados por pequenos círculos. Na face A, duas figuras humanas de perfil, uma de frente para a outra. À esquerda, uma figura feminina, sentada em um banco, tem os cabelos presos por uma fita e veste um manto plissado. Com ambas as mãos levantadas, segura dois objetos acima de uma grande ânfora apoiada no chão em sua frente. À direita, uma figura masculina de pé, coberta por um *himátion* e apoiada em uma bengala estende o braço direito à figura feminina. Na face B do vaso, grande parte da cena do lado direito foi perdida. À esquerda, uma figura masculina alta, com vestimentas plissadas toca uma flauta dupla. Em ambas as faces do vaso o limite do solo é demonstrado por uma linha horizontal.

**Referências Bibliográficas:**

Beazley, J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painters* (Oxford, 1956): 396.25;

Chatzidimitriou, A., *Parastaseis Ergasterion kai Emporiou stin Eikonographia ton Archaikon kai Klasikon Chronon* (Athens, 2005): PL.51.E19 (A).

08



This image is under copyright. Not for



This image is under copyright. Not for publication.

Face A

Face B

**Número Arquivo Beazley:** 320419

**Número de Inventário:** R279

**Coleção:** Bruxelas, Museu Real

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Desconhecida

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Pintor de Princeton, por Beazley

**Forma:** Ânfora (*amphora*)

**Dimensões:** Desconhecidas

**Cronologia:** 550 – 500 a.C.

**Decoração:** No painel decorativo da face A, seis figuras de perfil compõem a cena, divididas em dois grupos de três por duas ânforas apoiadas no chão, uma grande e uma pequena. Acima deles, uma faixa decorativa de flores de lótus faz parte do painel. No campo visual, uma pequena enócoa se situa acima das ânforas. À esquerda, duas figuras masculinas barbudas, uma delas transportando dois vasos, um apoiado no ombro, o outro carregando com a mão direita. À sua direita, conformando uma pequena fila, uma figura feminina de cabelos curtos e soltos interage com uma figura masculina barbuda que se posiciona do outro lado das ânforas. Ambos têm uma das mãos erguidas para realizar a troca de um pequeno objeto. Na sequência, duas figuras masculinas barbudas, uma delas de costas e carregando uma ânfora de ponta no ombro esquerdo, e a outra de frente, com as mãos livres.

No painel decorativo da face B, seis figuras de perfil interagem em dois grupos distintos. À esquerda, uma figura masculina barbuda e sem cabelos carrega uma enócoa com a mão esquerda e tem a direita estendida para a figura feminina a sua frente. Entre os dois, de joelhos no chão, uma figura masculina barbuda e de chapéu pontudo carrega um objeto na mão direita e oferece algo pequeno em sua mão à figura feminina a sua frente, que está de pé e o olha de cima. Ela veste um manto que cobre o corpo todo, tem os cabelos meio presos e curtos, e carrega uma pequena enócoa na mão esquerda. Ela tem o corpo robusto e não apresenta

indicação de seios. Na sequência, três figuras masculinas barbudas. Uma delas tem a mão direita levantada e o dedo indicador apontando para outra figura masculina à sua frente, que interage com a figura que está no meio dos dois: sentada em um banco, se ocupa com uma das mãos dentro da boca de uma ânfora de ponta, apoiada no chão por um suporte retangular.

**Referências Bibliográficas:**

- Beazley, J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painters* (Oxford, 1956): 299.20;  
 Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., *Beazley Addenda*, 2nd edition (Oxford, 1989): 78;  
 Chatzidimitriou, A., *Parastaseis Ergasterion kai Emporiou stin Eikonographia ton Archaikon kai Klasikon Chronon* (Athens, 2005): PLS.44-45.E8;  
*Corpus Vasorum Antiquorum: BRUSSELS, MUSEU REAL D'ART ET D'HISTOIRE (CINQUANTENAIRE) 2, III.H.E.8, PL.(056) 16.5A.5B*;  
*Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts*: 102 (1987) 65, FIG.3 (A);  
 Lissarrague, F. et al. (eds.), *Ceramique et peinture Grecques, Modes d'emploi, Actes du colloque internat., Ecole du Louvre, April 1995* (Paris, 1999): 407-408, FIGS.1-6 (A, B, PARTS OF A AND B);  
 Oakley, J.H. (ed.), *Athenian Potters and Painters, Volume III* (Oxford and Philadelphia, 2014): 32, FIG.3.

09



**Número Arquivo Beazley:** 206564

**Número de Inventário:** C278

**Coleção:** Milão, Torno

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Ruvo, Itália

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Pintor de Leningrado, por Beazley

**Forma:** Hídria (*hydria*)

**Dimensões:** Desconhecidas

**Cronologia:** 500 – 450 a.C.

**Decoração:** Uma faixa de flores de lótus decora o corpo do vaso na altura das alças laterais. No ombro do vaso, delimitado pelo espaço entre as duas alças laterais, uma cena composta por sete figuras, demarcada abaixo por uma linha horizontal, aos lados por uma faixa decorativa de pequenos círculos e acima por uma faixa decorativa de flores de lótus. À esquerda, uma figura feminina alada coroa uma figura masculina desnuda a sua frente, que está sentada em um banco trabalhando em uma grande cratera em volutas. Na sequência da cena, uma figura masculina está sentada em uma cadeira, coberto por um manto apenas da cintura para baixo, decorando um cântaro apoiado no seu colo. Ao seu lado, um pequeno suporte e duas pequenas vasilhas apoiadas nele. À direita, uma figura feminina de pé, trajando vestes plissadas e um elmo. Com a mão direita, ela segura uma lança, e com a esquerda faz a menção de coroar a figura masculina em sua frente. Entre os dois, um cântaro apoiado no chão. À direita, uma figura masculina sentada em um banco, coberto apenas por uma capa pendurada nos ombros, trabalha em uma grande cratera em sino, e é coroado por uma segunda figura feminina alada. Na sequência, à direita, figurada em cima de um pequeno suporte, uma figura feminina está sentada em um banco e trabalha com um instrumento na alça de uma cratera em volutas. Ela tem os cabelos presos e veste *chiton* plissado. Acima dela, no campo visual, uma enócoa e um cântaro.

**Referências Bibliográficas:**

- Acton, P., *Poiesis. Manufacturing in Classical Athens* (Oxford, 2014): 85, FIG.3.5;  
 Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica: 1876, PL.D;  
 Antike Welt: 24 (1993) 4, 336, FIGS.2A-C;  
 Antike Welt: 32 (2001) 187, FIG.8;  
 Archeo, *Attualita di Passato*: 158 (APRIL 1998) 57;  
 Archeologia, *Rocznik Instytutu Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk*: 24 (1973) 56, FIG.8;  
 Beazley, J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 571.73, 1659;  
 Beazley, J.D., *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils* (Tubingen, 1925): 250.30;  
 Beazley, J.D., *Paralipomena* (Oxford, 1971): 390;  
 Bernhard-Walcher, A., *Alltag, Feste, Religion, Antikes Leben auf griechischen Vasen, eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums* (Vienna, 1991): 22, FIG.14;  
 Boardman, J., *The history of Greek vases: potters, painters and pictures* (London, 2001): 147, FIG.178;  
 Bol, P.C., and Kreikenbom, D. (eds.), *Polyklet, Der Bildhauer der griechischen Kunst, Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik* (Frankfurt, 1990): 82, FIG.16;  
 Burford, A., *Kunstler und Handwerker in Griechenland und Rom* (Mainz, 1985): PL. AT 17;  
 Burn, L., and Glynn, R., *Beazley Addenda* (Oxford, 1982): 128;  
 Cahiers de Mariemont, *Bulletin du Musee Royal de Mariemont*: 18-19 (1987-88) 89, FIG.1;  
 Carpenter, T.H., with Mannack, T., and Mendonca, M., *Beazley Addenda*, 2nd edition (Oxford, 1989): 261;  
 Chatzidimitriou, A., *Parastaseis Ergasterion kai Emporiou stin Eikonographia ton Archaikon kai Klasikon Chronon* (Athens, 2005): PL.17.K47;  
 Chiesa, G. and Slavazzi, F. (eds.), *Ceramiche attiche e magnogreche Collezione Banca Intesa, Catalogo ragionato* (Milan, 2006): 19, FIG.5, 49, FIG.6, 63-69, NO.6;  
 Chiesa, G.S. (ed.), *Vasi immagini collezionismo, La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca*, Milano, 7-8 novembre 2007 (Milan, 2008): 48, 101, FIG.1, 210, FIG.1;  
 Chiesa, G.S. (ed.), *Vasi immagini collezionismo, La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca*, Milano, 7-8 novembre 2007 (Milan, 2008): 48, 101, FIG.1, 210, FIG.1;  
*Corpus Vasorum Antiquorum: MILANO, COLLEZIONE H A 2, III.I.3, III.I.4, PL.(2272) 1.1-3*;  
*Das Altertum*: 35 (1989) 3, 161, FIG.3;  
 Delli Ponti, G., *Museo Provinciale, Lecce* (Rome, 1990): 14, FIG.7 TOP;  
 Duby, G., Perrot, M. (eds.), *Histoire des femmes* (Plon, 1991): 227, FIG.45;  
 Fellmuth, N., et al., *Der Jenaer Maler, Eine Topferwerkstatt im klassischen Athen* (Wiesbaden, 1996): 17, FIG.12;  
 Furtwangler, A. und Reichhold, K., *Griechische Vasenmalerei* (Munich, 1904-32): II, 307;  
 Giacobello, F. (ed.), *Le Ore della Donna, Storie e immagini nella collezione di ceramiche attiche a magnogreche di Intesa Sanpaolo* (Vicenza, 2009): 15, 29;  
 Harari, M., et al. (eds.), *Icone del mondo antico, un seminario di storia delle immagini*, Pavia, Collegio Ghislieri, 25 novembre 2005 (Rome, 2009): PLS.27.1, 28.2, 29.6;  
 Himmelmann, N., *Minima Archeologica, Utopie und Wirklichkeit der Antike* (Mainz, 1996): 51, FIG.21;

- Himmelfmann, N., *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Jdl Ergänzungsheft 28 (Berlin, 1994): 12, FIG.6;  
 Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts: 126 (2011) 2, FIG.1;  
 Krumeich, R., *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Munich, 1997): FIG.46;  
 Laing, J&J, *Ancient Art, The Challenge to modern Thought* (Dublin, 1993): 58, FIG 17;  
 Minerva, *International Review of Ancient Art and Archaeology*: 16.1 (JANUARY/FEBRUARY 2005) 21, FIG.5;  
 Moreno, P., *La pittura Greca dalle origini ad Apelle*, Archeo Dossier 34: 15;  
 Mosch-Klinge, R., *Braut ohne Brautigam, Schwarz- und rotfigurige Lutrophoren als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen in Athen* (Mainz, 2010): 9, FIG.4;  
 Neer, R.T., *Style and Politics in Athenian Vase-Painting, The Craft of Democracy, ca.530-460 B.C.E.* (Cambridge, 2002): 93, FIG.44;  
 Oakley, J. and Palagia, O. (eds.), *Athenian Potters and Painters, Volume II* (Oxford, 2010): 307, FIG.1, COLOUR PLATES 26-27;  
 Onians, J., *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome* (New Haven, 1999): 65, FIG.48;  
 Ostraka: 9 (2000) 73, FIG.16;  
 Oxford Journal of Archaeology: 8 (1989) 318, FIG.3;  
 Papadopoulos, J.K., *Ceramicus Redivivus, The Early Iron Age Potters' Field in the Area of the Classical Athenian Agora* (Athens, 2003): 199, FIG.3.7;  
 Prospettiva Rivista dell' arti antica e moderna (Siena): 79 (1995) 22, FIG.4;  
 Scheibler, I., *Griechische Topferkunst, Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefässe* (Munich, 1983): 119, FIG.107;  
 Scheibler, I., *Griechische Topferkunst, Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefässe*, 2nd ed. (Munich, 1995): 119, FIG.107;  
 Schreiber, T., *Athenian Vase Construction, A Potter's Analysis* (Malibu, 1999): 6, FIG.1.2;  
 Vickers, M. and Gill, J., *Artful Crafts, Ancient Greek Silverware and Pottery* (Oxford, 1994): 172, FIG.6.5.

10



Face A

Face B

Desenho face A

**Número Arquivo Beazley:** 206329

**Número de Inventário:** 11201

**Coleção:** Madri, Museu Arqueológico Nacional

**Centro de produção:** Atenas

**Proveniência:** Atenas, Ática, Grécia

**Atribuição (pintor, oficina, grupo):** Pintor de Pan, por Beazley

**Forma:** Pélica (*pélíke*)

**Dimensões:** h: 29.3 cm; d: 24 cm

**Cronologia:** 490 – 480 a.C.

**Decoração:** No corpo do vaso, uma pequena faixa decorativa de gregas, que serve de apoio para a cena, em que uma figura feminina, vestindo manto plissado da cintura para baixo, com cabelos presos por uma fita/faixa, segura dois objetos semelhantes com as mãos erguidas, inclinada a um grande cesto que tem em seus pés. Do cesto figura para fora um objeto que parece ser de tecido. Na face B do vaso, um jovem sem barba vestindo um *himátion* leva uma das mãos ao rosto enquanto a outra segura uma pequena bolsa de tecido em formato oval.

**Referências Bibliográficas:**

Beazley, J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition (Oxford, 1963): 554.86;

Beazley, J.D., *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils* (Tubingen, 1925): 102.30 BIS, 470;

*Corpus Vasorum Antiquorum*: MADRID, MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL 2, IIIIC.5, PL.(66) 9.3A-B.