

Interpretando evidências iconográficas da mulher ateniense

Fábio Vergara Cerqueira¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar um modelo de interpretação arqueológica da iconografia dos vasos áticos, levando em conta sua ambigüidade semântica, e sua oscilação entre abordagens realistas e idealista. Este modelo é aplicado para o estudo da situação da mulher na vida social da sociedade ateniense do período tardo-arcaico e clássico (séc. VI a V AEC).

PALAVRAS-CHAVE: *Iconografia – Arqueologia da Imagem – Grécia Antiga - Mulher.*

ABSTRACT: The goal of this article is to present a model of archaeological interpretation of the Attic pottery iconography, considering its semantic ambiguity and the dichotomy of realistic and idealistic approaches. This model is applied for the study of the situation of the woman in the social life of the Athenian society in the late-archaic and classical periods (VI – V centuries BCE).

KEY-WORDS: *Iconography – Archaeology of the Image – Ancient Greece – Woman*

Introdução

Falar em evidências iconográficas significa apostar na capacidade que os registros imagéticos remanescentes da Grécia antiga possuem para testemunhar aspectos da vida social e cultural de então. Implica, portanto, uma tomada de partido teórico e metodológico. Implica assumir um pressuposto: a validade epistemológica das imagens, no caso a pintura dos vasos áticos dos séculos VI a IV A.E.C., como fonte para o conhecimento da *história-acontecimento* da Grécia Antiga. Significa, portanto, acreditar que

¹ Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, Brasil. Professor do Departamento de História e Antropologia, Coordenador do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia, da Universidade Federal de Pelotas (LEPAARQ-UFPEL), Brasil. Professor do Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil.

os conteúdos imagéticos desta pintura de vasos, produzidos há vinte e cinco séculos, tenham relação com aspectos da vida cotidiana e das representações culturais da época.

Numa perspectiva inspirada na Arqueologia histórica, implica, mais ainda, considerar a possibilidade de que estes registros iconográficos nos levem a reconsiderar, reformular, conceitos sobre variados temas sociais e culturais da Grécia antiga, cuja interpretação predominante se sustenta em tradições historiográficas e filológicas embasadas, sobretudo, nos testemunhos literários. Isto se aplica sobremaneira aos estudos de gênero.

Discorrer sobre o tema da mulher no mundo do trabalho, portanto, acarreta estabelecer um conjunto de reflexões conceituais sobre o uso da iconografia em constante diálogo com os registros escritos e sobre a condição da mulher na sociedade grega antiga.

Nossa perspectiva de análise do significado do material iconográfico, alusivo à intimidade e entretenimento femininos no gineceu, bem como referente a cenas de mulher em contexto de trabalho, se associa à corrente que busca estabelecer uma nova interpretação do lugar da mulher na sociedade ateniense. Aproxima-se assim das interpretações que enfocam sua atuação no universo religioso (BRULÉ, 1987), amoroso (CALAME, 1996) e mesmo em outras esferas (LESSA, 2001).

Reflexões sobre o sentido e a interpretação das narrativas iconográficas dos vasos áticos

No que se refere aos estudos iconográficos, trata-se de colocar em relação as dimensões do **Artístico** e do **Arqueológico**, que, na concepção de Philippe Brunneau (1986), significa, o primeiro, o processo de criação, recepção e interpretação das imagens na própria Antigüidade, e, o segundo, o processo contemporâneo de interpretação e análise do sentido destas

imagens. Estabelecendo um paralelo entre as terminologias da Arqueologia da Imagem e da História Cultural, o **Artístico** estaria no nível da **História-acontecimento**, o **Arqueológico**, no nível da **História-conhecimento**.

Interpretar os repertórios iconográficos deixados pela imensa produção imagética da cerâmica grega antiga impõe, inelutavelmente, um conjunto de perguntas. As imagens pintadas sobre os vasos áticos documentariam a vida diária? Podemos falar de um tratamento realista de cenas cotidianas? As cenas não estariam ligadas a contextos mitológicos ou a criações artístico-literárias de fundo ficcional? Não estariam os pintores idealizando práticas sociais? Descreveriam estas pinturas o cotidiano, entendido como somatório das práticas e rotinas sociais, ou registrariam significações e simbolismos culturais?

Não se pode fugir, assim, a um complexo problema teórico, que se expressa sob a forma de um paradoxo tríplice; ou seja, três paradoxos imbricados entre si, constituindo um só. Ao lidarmos com a interpretação das imagens, tratamos com três aparentes dicotomias interligadas: 1ª) realismo e idealismo; 2ª) temática humana/cotidiana e temática mitológica; 3ª) sentido denotativo e sentido conotativo. Sua separação se dá somente no **Arqueológico**, pois, no **Artístico**, o pintor, e muito provavelmente o público consumidor, não percebiam fronteiras claras entre esses níveis. Mesmo no **Arqueológico**, é analiticamente bastante arriscado separar os pólos opostos dos três níveis, pois é na oscilação entre eles que deve ser encontrada a significação da iconografia.

É bastante difícil se definir quando um pintor queria conferir um conteúdo lendário, mitológico, a uma cena da vida cotidiana. Gerações de estudiosos tiveram o hábito de buscar um modelo mitológico para uma cena de vida diária retratada sobre um vaso. Era uma forma de valorizar seu objeto de estudo, face o predomínio que exerciam a Filologia e a História da Arte sobre os estudos clássicos, relegando a pintura de vasos à categoria de arte menor. É

por esse motivo que os iconografistas preferiam relacionar a cena com uma narrativa mitológica conhecida pela tradição literária ou com uma reprodução de um modelo das artes maiores, como a estatuária e a pintura mural, essa última irremediavelmente perdida. Quando faltavam referências literárias conhecidas para comparação, buscavam abusivamente textos perdidos, de grandes poetas ou pinturas e esculturas perdidas, de artistas, cuja existência nos é relatada por textos antigos como Pausânias ou Plínio, o Velho.

Entendemos como falaciosos esses modelos interpretativos: não precisamos, obrigatoriamente, nem recorrer imediatamente à mitologia, nem a uma eventual cópia de inspiração literária, quando o sentido escapa.

Em muitos vasos, inclusive naqueles que retratam o feminino, não temos condições de traduzir a intenção do pintor. Queria registrar uma cena diária ou representar uma narrativa mítica? Queria representar uma mulher comum ou uma Musa? Um Musa ou a poetisa Safo? Esse é um dos pontos nos quais percebemos uma necessária mudança de modelos de interpretação iconológica. Em grande parte das publicações mais antigas e até mesmo em muitas atuais, publicações especializadas tais como catálogos de museus ou exposições, os autores tendiam e tendem a identificar estas cenas – que se multiplicam a perder de vista pelas coleções espalhadas mundo afora – com modelos mitológicos. Muitos iconografistas, como Henri Metzger, diante de uma pintura com padrão estético bastante elaborado, não hesitavam em encontrar uma identificação mitológica, pois julgavam improvável que um pintor fosse dedicar tanta atenção a uma cena para registrar sobre o vaso algo comum, corriqueiro, humano, cotidiano. Essa perspectiva, denominada por André Chevitarese como “associação valorativa” (CHEVITARESE, 2001), orientou os estudos iconográficos de algumas gerações de arqueólogos do final do séc. XIX e de muitas décadas do séc. XX: explicar a peça baseando-se em uma suposta inspiração ou cópia de um modelo de uma arte mais nobre, da grande tradição literária ou da grande tradição da pintura

mural ou escultura, atribuindo-lhe um conteúdo de ordem mitológica. Nas primeiras gerações de iconografistas, tratava-se de um procedimento estrategicamente acertado, pois auxiliava a conquistar o espaço dos estudos ceramológicos numa academia dominada pela da tradição filológica (*les Belles Lettres*) e pela tradição da História da Arte (*les Beaux Arts*).

Com frequência, diante de cenas de cortejo nupcial, nas descrições mais correntes do vaso, lemos *casamento de Tétis e Peleu*. Não entendemos porque esses personagens precisam ser descritos como figuras mitológicas e não como simples figuras humanas, mortais, referências para nós de hábitos da vida diária ateniense.

Para o uso historiográfico e arqueológico destas fontes imagéticas, essa interpretação acarreta sérios prejuízos, pois invalida o uso dessa documentação como registro histórico de situações da vida diária. A. L. Chevitarese propõe que busquemos outro modelo de análise, partindo da possibilidade de que essas cenas, na quais o pintor não demonstrou a intenção de indicar o mito, se refiram na verdade a cenas do dia-a-dia (CHEVITARESE, 2001). Em nosso estudo das cenas de mulheres tocando instrumentos musicais no gineceu, partilhamos da mesma preocupação desse autor: na ausência de atributos divinos, parecemos mais acertado evitarmos um paralelo com as Musas e preferirmos identificar uma cena humana de divertimento musical.

Além disso, no entanto, até mesmo nas cenas mitológicas, buscamos referências da realidade concreta e não simples ilustrações de tradições literárias. Por esse motivo, no nosso entendimento, a perspectiva teórica de Chevitarese deve ser combinada com a proposta de Ingrid Krauskopf, segundo a qual uma significativa porção desses vasos mistura elementos humanos com divinos, com o intuito de valorizar o momento retratado, transpondo o casamento ou a colheita de frutos de uma esfera humana para uma esfera mais elevada, a esfera mítica. Os

elementos mitológicos inseridos numa cena humana equivaleriam às citações míticas freqüentes na tradição literária (KRAUSKOPF, 1977, p. 27-8).

Nesses casos, quando o pintor fundia tipos humanos e tipos mitológicos, o mito estava a serviço da imagem, e não o contrário, pois os pintores de vaso costumavam manipular os mitos e as tradições literárias, não se preocupando em se manter fiéis às versões dos poetas (MORET, 1978, p. 80; SABETAI, 1997, p. 320 e 330). Desse modo, os elementos divinos não devem levar a uma interpretação mitológica; sua presença num contexto predominantemente humano era uma forma de valorizar o vaso, aumentando o interesse por ele. Assim, esses elementos mitológicos não se opõem a uma interpretação histórica e cotidiana dessa iconografia, fornecendo referências sobre as práticas da vida diária.

Quanto ao aspecto mitológico, os pintores, em praticamente todos os períodos da pintura de vasos, tinham o “hábito de acrescentar nomes mitológicos às figuras, com o objetivo de aumentar o interesse pelo seu desenho”, como já o observara no séc. XIX Cecil Smith (1893, p. 115). Quando o pintor queria marcar que se tratava de uma cena épica ou mítica, acrescentava inscrições com os nomes ao lado dos personagens (LACROIX, 1988, p. 260). É com bastante prazer que os pintores transformavam uma cena real em mitológica, aumentando o poder de sedução das imagens.

Um forte argumento em favor da mitologização das cenas para atrair o público é quando personagens mitológicos são misturados com personagens humanos, em cenas evidentemente cotidianas, ou, mais ainda, quando são atribuídos aos personagens nomes mitológicos variados, que num contexto mitológico genuíno não estariam participando juntos da mesma cena.

No primeiro caso, tomemos um exemplo fácil para se compreender este raciocínio. Pensemos nas Nikes/Vitórias que se aproximam de jovens citaredos ou atletas, com o fito de coroá-los como vencedores, cena muito comum na pintura dos vasos áticos. A

presença da Nike em nada desconfigura a dimensão social real de uma cena de premiação pela vitória em um concurso.

O segundo caso de mitologização intencional de cena de caráter cotidiano pode ser verificado na *pyxís* Museu Britânico E 769, em que um grupo de mulheres, reunidas numa cena comum de gineceu, recebe cada uma delas, por meio de inscrição, a identidade de heroínas: Iphigeneia, Danae, Helene, Klythaimnestra e Cassandra. Ora, nenhum mito conhecido ou imaginável poderia colocá-las todas num mesmo gineceu, por serem personagens de contextos mitológicos de regiões e gerações diferenciadas. 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.

Para Alain Schnapp (1985, p. 74-75), 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: *Ao contrário, é na sua confusão sábia que nasce a potência das imagens cerâmicas (...)*

Existe, portanto, um constante percurso semântico entre a abordagem realista e idealista, que nos coloca a seguinte questão: as cenas de gênero, objeto deste estudo, são representações com sentido denotativo ou conotativo? Elas descrevem práticas cotidianas ou abordam questões simbólicas?

Entendemos que não se pode estabelecer uma regra. É um pouco as duas coisas ao mesmo tempo; às vezes mais um sentido denotativo; outras vezes mais o contrário. A *lyra* nas mãos de um jovem a caminho da escola pode ser um simples atributo etário e social que o identifica como menino de boa extração social com

condições de freqüentar a escola e receber uma educação ideal; quer dizer, então, um menino no caminho da escola, indo para a aula de música. Em muitos casos, porém, a *lyra* aparece, nesse mesmo contexto, como um presente de um pederasta para seduzir um efebo, conotando o homoerotismo. Já nas mãos de um morto, sentado ao pé da estela funerária, idealizado na sua forma juvenil, a *lyra* ao mesmo tempo nos remete ao conteúdo funerário da música e à sua condição de atributo de jovem em idade escolar. A *lyra* pintada numa cena de sala de aula, porém, está aí a serviço de uma descrição, narração, de uma prática cotidiana: o ensino musical.

Há ainda outro recorte teórico a ser considerado: o pintor, ao representar uma dimensão da vida cotidiana, seja por meio de figurações de ordem humana ou mitológica, o faz a partir de uma seleção de elementos. Este processo de seleção acarreta a escolha de aspectos da realidade cotidiana a serem retratados. Todavia, implica ainda um processo fundamental para a compreensão, no plano do **Arqueológico**, da produção de sentido, ocorrida no plano do **Artístico**: o silêncio, a ausência.

Conforme Ida Baldassare (1988, p. 107-115), em seu estudo “Tomba e stelle nelle lekythoi a fondo bianco”, “*a escolha e a valorização de alguns (...) momentos (no caso de seu estudo, o velório, cortejo, enterro e jogos fúnebres), revelam-nos que esses registros são regulados por um código que dá acesso e expressão somente a alguns comportamentos, através de uma seleção cultural e formal (...).*” No caso do estudo da iconografia da morte, I. Baldassare explica que essas seleções culturais e formais correspondem à integração social da morte. Pensamos que essa mesma explicação se aplica a outros temas, como casamento, educação musical, rituais religiosos, festas domésticas, entre outros – em nosso estudo, as escolhas e silêncios referentes ao universo feminino. As escolhas e silêncios, pelos quais o pintor opta por lembrar alguns temas e esquecer de outros, ou ainda, pelos quais ele decide mostrar um determinado aspecto da experiência cotidiana e ocultar, ou simplesmente não enfatizar outro, bem,

essas escolhas correspondem também a como essas esferas da vida diária são integradas socialmente.

Concluindo, a iconografia dos vasos áticos serve sim para o estudo do uso cotidiano dos instrumentos musicais, por meio de abordagens cotidianas ou mesmo mitológicas, uma vez que o contexto de execução da cena mítica passa, com muita frequência, por uma encenação de práticas cotidianas. É preciso considerar que essas práticas sociais são abordadas de forma ambígua, pois ao mesmo tempo em que tratam de modo realista elementos do cotidiano, idealizam-no, dele selecionando alguns aspectos e censurando outros. Ou, ao inverso, quando abordam temas por meio de contextos mitológicos seguramente identificados, com frequência referem-se, pois, por alotropia, a eventos da vida real (a Amazonomaquia refere-se às guerras pérsicas; silenos praticando vindima, à atividade humana da viticultura; Nike voando com *kithara* e *phiale*, à vitória nos concursos musicais e aos sacrifícios que devem ser efetuados pelo vencedor).

Com base no exposto acima, cabe ressaltar, no estudo iconográfico da mulher em situações ligadas ao trabalho e à vida intelectual e artística, que a abordagem do tema, mesmo quando idealizada, remete-nos, ao mesmo tempo, a aspectos denotativos/realistas e conotativos/imaginários, vinculados a contextos reais de inserção social do gênero feminino. Mesmo quando a iconografia refere-se a dimensões simbólicas da vivência de gênero, devemos considerar que estas dimensões são uma contrapartida inextrincável da experiência pragmática da vida social.

Breves considerações sobre o estudo da condição social feminina na Grécia antiga, do início do século XX até a atualidade

A historiografia da segunda metade do século XX, buscando uma visão crítica que apontasse as contradições da sociedade, propôs-se superar a visão idealizada da historiografia positivista,

que não problematizava a condição feminina de inferioridade na sociedade grega antiga, não valorizando temas de pesquisa como os estudos de gênero. A segunda metade do século passado, com o avanço de movimentos sociais e particularmente do feminismo, interessou-se em aprofundar o assunto, procurando apontar a condição subalterna da mulher, dentro de uma sociedade regida por uma ideologia masculina hegemônica.

A periodização desta visão historiográfica feminista situa-se sobretudo entre o pós-guerra e o advento da reflexão pós-moderna nos anos 1980. Desenvolve-se então um modelo de interpretação segundo o qual a mulher teria participação irrisória na vida comunitária, salvo algumas tarefas religiosas, estando por total ausente da vida pública e política. Como sustentação cotidiana desta ideologia, a mulher seria por total analfabeta, passaria seus dias na reclusão do gineceu, ausente do mundo do trabalho e das atividades intelectuais e artísticas que notabilizaram a Antigüidade grega aos olhos de seus contemporâneos e da posteridade. Este modelo pressupunha uma equivalência entre os discursos misóginos, presentes na literatura ficcional e científica antiga, e as práticas sociais, entendendo que, na “realidade social”, a vida da mulher reproduziria alguns axiomas filosóficos e morais que determinavam a exclusão feminina. O lugar da mulher seria a casa, sendo a rua e o espaço público prerrogativas masculinas. O resultado foi uma historiografia sexista, que, para denunciar a dominação masculina na Antigüidade – encontrando aí legitimação histórica para práticas de militância – ao fim e ao cabo nada mais fez do que confirmar os valores da ideologia masculina, ao pressupor que as mulheres na sua vida social se assujeitassem a estas regras.

A partir dos anos 1980, sob a influência de novos paradigmas para a interpretação dos fenômenos humanos, nomeadamente os conceitos de complexidade e diversidade, um novo olhar foi lançado sobre a documentação. Encontrou-se na iconografia testemunhos provocadores, que, no mínimo, cobravam

do pesquisador uma releitura de testemunhos escritos. Seguindo um olhar mais atento à fragmentação do social, à existência de múltiplos discursos e à possibilidade de práticas sociais que façam frente a ideologias normatizadoras, os temas da iconografia vascular do concerto musical no gineceu, bem como das cenas vinculadas à educação e ao trabalho, podem fornecer elementos muito valiosos para se refletir sobre o tema, podendo trazer grandes contribuições para os estudos de gênero na situação atual de reflexão sobre o assunto.

Para avançar no estudo relacionado à representação iconográfica da mulher, no seu ambiente doméstico, ocupando-se com a música, ou em ambientes laboriais, algumas considerações gerais sobre a mulher ateniense precisam ser feitas.

Em primeiro lugar, tanto as cenas nupciais como as cenas de gineceu retratam mulheres atenienses de classe elevada (BUNDRICK, 1989, p. 1 e 17). A iconografia, quando representou a mulher livre, sempre privilegiou a mulher de elite, seja nas cenas religiosas, nas quais as mulheres têm participação bastante ativa, sobretudo nas representações das festividades das Lenéias, seja nas cenas de intimidade. Alguns vasos, porém, que mereceriam maior atenção dos estudiosos, representam mulheres livres, de extração mais popular, em situações de trabalho.

Ambivalências iconográficas na representação da mulher

Essa interpretação de que as cenas supostamente de gineceu e de trabalho possam representar “mulheres cidadãs”², no

² Frequentemente, usamos o termo “mulher cidadã”. É preciso esclarecer que empregamos esse termo por um conforto, na medida em que explicita a questão básica: ser filha ou esposa de cidadão ateniense. O termo “cidadã”, *politís*, teve aparição bastante tardia na democracia grega, surgindo, com um sentido muito limitado, de caráter jurídico, a partir de meados do séc. IV, em Aristóteles, Demóstenes e autores da comédia nova. A verdadeira qualidade da cidadania

entanto, não se impõe por si só. Se considerarmos as cenas de gineceu, é preciso ressaltar que o contexto doméstico dessas imagens não resolve a questão da identificação dessas figuras femininas, de modo que surgiram quatro modelos interpretativos das cenas domésticas com mulheres musicistas: a identificação como Musas, como Safo, como hetairas, ou finalmente, como mulheres bem-nascidas (BUNDRICH, 2000, p. 40). Vejamos aqui duas situações de ambivalência semântica destes repertórios imagéticos: a associação às Musas ou a poetisa Safo.

Mulheres musicistas como Musas

A interpretação das mulheres musicistas como Musas baseia-se na existência de inscrições ou de atributos que sugerem a ambientação da cena no contexto mitológico (como bases rochosas alusivas ao Hélikon servindo como assento para uma musicista) ou pela companhia de outros personagens divinos (como Apolo e Museus) (QUEYREL, 1992, p. 657-681). A condição das Musas como musicistas no ambiente nupcial está presente na iconografia dos vasos áticos desde a primeira metade do séc. VI, nas representações do casamento de Tétis e Peleus, nas quais elas aparecem ligadas à execução da música que animava a festa, em vasos assinados por Sophilos e Kleitias.

No que respeita à nossa série iconográfica de vasos com mulheres musicistas em contexto doméstico, produzida entre finais

estava nas funções políticas de participação nas assembléias, tribunais e ordens militares, prerrogativa exclusivamente masculina (MOSSÉ, 1989, p. 51; CALAME, 1996, p.123; FLORENZANO 1996, p. 41). Apesar de sua exclusão da esfera política, entendia-se que a mulher “cidadã” integrava efetiva e ativamente a comunidade políade, a *koiné*, pois a ela cabiam importantes funções cívicas no âmbito religioso, consideradas vitais para o bem-estar comum (BRULÉ, 1987; CALAME, 1996, p. 141 e 193). Assim, para diferenciar das mulheres pertencentes a outras categorias, como as hetairas, metecas ou escravas, usamos os termos “mulher cidadã”, “mulher ateniense” ou “mulher bem-nascida”, no caso da “mulher cidadã” da elite aristocrática.

dos anos 50 e finais dos anos 20 do séc. V, constata-se uma forte relação com a série de vasos retratando Musas diretamente associadas a instrumentos musicais (*lyrai*, *phorminges* e *auloi*), averiguando-se uma pronunciada contemporaneidade entre as duas séries. A princípio o critério espacial seria a solução para decifrar a cena: reuniões em espaço interno, com objetos do domínio doméstico, como cadeiras, representariam mulheres bem-nascidas; reuniões de musicistas em espaço externo, com a presença de estruturas rochosas servindo como assento, representariam Musas no Hélikon; por vezes, estas Musas aparecem sentadas suspensas no ar³. Em vários casos, porém, os pintores tratam as cenas de maneira bastante ambígua. Num vaso do Petit Palais, por exemplo, temos uma cena de interior com atributos de contexto nupcial, na qual as personagens são identificadas pelas inscrições como Musas: Calíope sentada tocando *bárbitos*, Thalia de pé com um cesto numa mão e uma *lyra* na outra, e Terpsichore de pé segurando uma tocha, e mais outras duas mulheres não identificadas⁴. Esse caso exemplifica como, na ausência de inscrições, não se pode afirmar peremptoriamente que o pintor esteja representando Musas ou mulheres. O parentesco entre as cenas de Musa e de mulheres no gineceu pode ser constatado não somente na disposição homóloga das figuras, como também na atmosfera de calma e harmonia (KUNZE-GÖTTE, 1957, p. 49). Essa natureza eclética da representação devia ser, provavelmente, deliberada⁵. A associação paradigmática das mulheres bem-nascidas às Musas devia ter o mesmo efeito ideológico e educador da ligação entre o jovem

³Em alguns casos, a figura feminina com instrumento musical está sentada sobre o ar, o que seria outra forma de identificá-la como Musa.

⁴*Hydria*. Paris, Petit Palais, 308 (ARV² 1040.22).

⁵Bundrick, 2000, p. 4: “*We should not overlook the references made to Muse iconography, though, for clearly these woman are meant to be ideologically linked to the goddess. The ambiguity of the women's identities, the fusion between mortal and divine, seems to be intentional or at least acceptable.*”

ateniense e heróis como Teseu⁶. Além disso, por meio dessa associação, quando as mulheres não figuram associadas somente à tralha doméstica, mas também aos instrumentos musicais, ocorre um engrandecimento do valor da representação do gineceu. Desconsiderando completamente a ambigüidade entre o humano e o divino nessa série iconográfica, muitos autores, inspirados no procedimento denominado por A. Chevitarese como “associação valorativa”, taxativamente identificam essas mulheres musicistas como Musas. Nessas situações, não obstante a presença de cadeiras, Beazley não hesita em identificar essas mulheres com Musas, bastando para isso a ausência de utensílios domésticos como panos, cofres ou caixas: é o caso de uma *kylix* de Bolonha (Figura 1 A, B e C), sobre a qual o pintor representou várias mulheres com instrumentos musicais, algumas de pé e outras sentadas sobre *klismoi*. Quase todas elas (12 ao todo) estão segurando, afinando ou tocando um instrumento, um *aulos*, uma *lyra* ou um *bárbitos*. Afora a música em si, nenhum outro atributo permite a associação com as Musas, de modo que não vemos por que assegurar essa identificação. Para nós, parece muito mais sensato interpretar a cena como um divertimento musical doméstico, ligado quiçá aos festejos nupciais, ou como alusão à educação musical, pouco importando se essas realidades sociais são abordadas de forma realista ou idealizada.

A deliberada simbiose que os pintores processam entre o mundo das Musas e o ambiente das mulheres bem nascidas chega ao extremo numa cratera do Pintor de Niobide, sobre a qual encontramos um provável diálogo entre uma Musa e duas mulheres. À direita vemos, sentada sobre uma base rochosa, uma figura que devemos com segurança identificar com um Musa: ela está segurando com a esquerda um par de *auloi*, descansando o

⁶ Rystedt, 1994, p. 88-9: “The paradigmatical value of the example set by the Muses for the presumably virginal and well-educated of the female sex seems to have been taken care of in the same way as the example set by Theseus and other young heroes for aspiring persons of the male sex.”

braço sobre o joelho; no campo, acima de sua cabeça, vemos uma *lyra*. A *lyra* e o *aulos* ficam colocados no campo imagético da Musa. Na parte esquerda da pintura, vemos duas mulheres de pé, abraçadas, vestidas com distinção – o pintor colocou três indicativos da pertença dessas mulheres ao gineceu e ao universo humano: um *klismos*, uma coluna com arquitrave e uma bolsa suspensa na parede. Trata-se então de um vaso muito particular: à direita, o pintor representou duas mulheres no gineceu, e à esquerda, uma Musa. O sentido do vaso é captado no diálogo que se trava entre as mulheres e a Musa: as duas moças parecem estar ouvindo com atenção a fala da Musa, que provavelmente lhes transmite ensinamentos musicais – interpretação proposta por A. Kaufmann-Samaras, fundamentada inclusive no estudo de Anne Queyrel sobre as representações de Musas como professoras em cenas escolares com garotos na obra de um artista posterior, o Pintor de Calíope⁷.

Mulheres poetisas como Safo

Outro modelo de interpretação associa as mulheres musicistas à imagem da poetisa Safo, freqüentemente assimilada pelos autores antigos às Musas, sendo eventualmente apontada como a décima Musa. É preciso lembrar que, no séc. V, a figura histórica de Safo tornava-se uma figura quase mitológica, fenômeno que sabemos ter acontecido com outros personagens, como Terpandro ou o próprio Sólon. A matriz para essa interpretação se sustenta numa *hydria* ateniense do Grupo de Polygnotos (Figura 2) (MAASE e SNYDER, 1989, p. 25-26; BUNDRICK, 2000, p. 45-47), sobre a qual vemos, ao centro, uma figura sentada identificada como Safo, lendo um rolo aberto com inscrições, enquanto uma de suas

⁷ Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Pintor de Niobide. (ARV² 601/20) Londres, Museu Britânico, E 461. p. 460-50. (não consta em nosso catálogo) Bundrick, 2000, p. 197-8, cat. n.º 2, fig. 37a. Kaufmann-Samaras, 1997, p. 289, fig. 7. Queyrel, 1988, p. 90-102.

companheiras segura uma *lyra*. Conforme M. Maas e M. Snyder, a *lyra* na mão da acompanhante pertenceria à poetisa (MAAS e SNYDER, 1989, p. 90, cap. 4, fig 22).

Frederick A. G. Beck descreve a cena como Safo e suas alunas, incluindo esse exemplo, em seu catálogo iconográfico, como prova da existência de uma educação musical e literária das jovens atenienses bem-nascidas (BECK, 1975, 74.366). Assim, mesmo nos vasos sem inscrição identificatória da poetisa de Lesbos, as cenas com mulheres instrumentistas sentadas entre outras trazendo instrumentos musicais ou rolos seriam uma representação de Safo entre sua alunas e amigas. Essas interpretações alinham-se, nas suas conclusões finais, aos recentes estudos de Alexandra Voutira, Eva Rystedt e Alike Kaufmann-Samaras, que vêm nas cenas de mulheres musicistas em ambiente doméstico uma referência à educação conferida às meninas bem-nascidas na sociedade ateniense, seguindo portanto a corrente de interpretação cujo primeiro estudo consistente foi o *Album of Greek Education* de F. Beck, publicado na metade dos anos 70, que, baseado no registro dos vasos áticos, procurou dar voz a uma prática social quase completamente silenciada pelas fontes escritas (BECK, 1975, p. 55)⁸.

A associação ideológica das mulheres bem-nascidas com a poetisa Safo assim como com as Musas, feita pelos pintores de vaso áticos, era seguramente intencional, funcionando, em ambos os casos, como alusão e elogio à educação literária e musical recebida pelos representantes do sexo feminino da elite cidadã ateniense. Tratava-se de uma forma de mostrar que essas ocupações – a música, a dança e a poesia – eram atividades dignas para uma mulher de respeito (MATHESON, 1995, p. 289).

Abordagem idealista ou realista?

⁸ Rystedt, 1994, p. 88: “*The presence of ...realistically depicted musical instruments in the hands of the women is surely an indication of the investment in musical training made for their benefit.*”

A refutação da identidade das musicistas como hetairas, como Musas ou como Safo leva-nos à quarta possibilidade: as musicistas retratadas seriam as mulheres bem-nascidas – hipótese da qual partilhamos. Mesmo aceitando-se essa identificação, permanecem ainda diferenças de interpretação. Em primeiro lugar, quem seria essa mulher musicista: a noiva ou a esposa? A interpretação mais comum vê, nessa mulher representada no centro da cena, normalmente sentada, tocando um instrumento musical, a figura da noiva, envolvida nos preparativos nupciais (MAASE e SNYDER, 1989, p. 118).

A aproximação de Eros da noiva significaria, ao mesmo tempo, o convencimento da necessidade que a moça tem de passar da condição de menina à de mulher (de uma *párthenos* a uma *nymphé*) e os augúrios de uma reciprocidade amorosa na sua futura condição de esposa. Outros autores, como Bundrick, identificam essas musicistas como as próprias esposas, as dignas supervisoras dos utensílios e do *oikos*. Para essa autora, Eros simbolizaria o estado de casada em geral, mais do que o evento do casamento propriamente. Para ela, somente nos vasos nupciais, o *lebes* e o *loutrophoros*, temos garantidamente a figura da noiva, como é o caso do Pintor do Banho, cujo repertório foi enriquecido com os vasos descobertos no santuário da Ninfa nas escarpas da acrópole de Atenas (BUNDRICK, 2000, p. 51). Essa visão é coerente com sua perspectiva de analisar essa série iconográfica como idealização da harmonia, vista como paradigma da vida conjugal.

A segunda questão na interpretação das mulheres musicistas em contexto doméstico é o grau de historicidade dessas cenas: elas estariam retratando um costume social ou simplesmente produzindo uma idealização, sem vínculos necessários com a realidade concreta. Temos então duas visões diferentes, a visão realista e a visão idealista.

Na perspectiva realista, acredita-se que as cenas descrevam práticas musicais femininas do cotidiano. Apresentam-se três

possibilidades de interpretação realista. Na primeira, encontram-se as autoras que buscam ver nessas imagens relatos diretos dos diferentes estágios da cerimônia do casamento ou mesmo uma espécie de representação sinóptica de todos os festejos. Entre elas, podemos listar Elena Zevi, Carola Reinsberg, Ellen Reeder e Alike Kaufmann Samaras⁹. A segunda hipótese de referência realista dessas imagens é a alusão à educação conferida pelos atenienses às meninas bem-nascidas, abordagem seguida por Alexandra Voutira. A terceira possibilidade é ver, nessas imagens, uma indicação das atividades de lazer. Enquanto relato realista de um divertimento feminino seria uma referência aos encontros de amigas, vizinhas e parentes, apresentados nesses vasos sob a forma de um concerto musical no gineceu. Seria então o modo escolhido pelos pintores para representar essa alternativa feminina ao *sympósion* | banquete masculino, descrita por Maffre como encontros “*para conversar e saborear guloseimas*”.

Na perspectiva idealista, engajam-se os autores que discordam de que as cenas retratadas representem de forma ilusionista situações da vida diária real. Optam por uma leitura simbólica, segundo a qual o pintor estaria representando a idéia de casamento, de modo que as imagens servissem para evocar o casamento sem reproduzir situações reais. Essa visão é defendida por Erika Kunze-Götte, nos anos 1950, e por muitas autoras recentes, como Eva Rystedt, Viktoria Sabetai e Sheramy Bundrick. V. Sabetai (1997, p. 77 sq.), por exemplo, aponta que a associação com as Musas e com Eros reforça a hipótese do sentido idealizado, pois não são figuras reais, mas simbólicas, emblemáticas¹⁰.

⁹ Bundrick, 2000, p. 52: “(...) scholars have attempted to relate the representations to the actual wedding ceremony and distinguish with stage of the ceremony specifically is depicted. Embedded in this concept is the assumption that the genre scenes on Athenian vases are faithful renditions of actual occurrences (...)”

¹⁰ O próprio Claude Calame (1996, p.132, nota 16), mesmo interessado em mostrar como essa série iconográfica evidencia que os laços amorosos no casamento atingiam expectativas de reciprocidade tradicionalmente rejeitadas pelos historiadores modernos da Grécia antiga, recusa-se a interpretar a série das

Como nos colocamos face a essas controvérsias? Reiteremos aqui as questões levantadas por Bundrick: Qual o fundo de realidade dessas imagens de mulheres com instrumentos musicais? Seria uma referência à educação musical? (BUNDRICK, 2000, p. 57-58). Acompanhemos aqui a resposta de Bundrick, até onde nossos passos são comuns: O fato das fontes literárias não afirmarem de forma consistente que as mulheres podiam receber educação musical, não significa que essa educação não ocorresse na prática. Parece-nos provável que as cenas de mulheres tocando instrumentos musicais refletiam algum aspecto da prática real de um ensino musical. Nosso interesse concentra-se nos aspectos da prática real que podem refletir, em decorrência de sua enorme contribuição ao estudo do lugar da mulher na sociedade ateniense, uma vez que pode acrescentar argumentos à interpretação de que a mulher não era um ser completamente apático e submisso. Vejamos o que a pintura vascular ática pode nos ensinar (inquieter) sobre a posição da mulher no mundo do trabalho.

A mulher e o trabalho – lendo evidências iconográficas, relendo evidências literárias

As fontes literárias evidenciam a enorme diferença entre uma mulher “cidadã” pobre ou rica. O espaço ideal da mulher ateniense abastada era o recato do lar em que se ocupava com a fiação e tecelagem¹¹, saindo à rua apenas para buscar água nas

Frauengemachbilder como representações diretas do casamento – para ele, seus significados extrapolam o casamento.

¹¹ Alguns vasos retratam essas atividades domésticas. Um bom número deles apresenta o envolvimento com as tarefas de fiação e tecelagem. Cf. *Lékythos*. Figuras negras. Pintor de Amasis. (ABV 154/57) Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 31.11.10 (FLETCHER FUND, 1931). Ca. 540. *Bib.*: Jones, 1997, p. 171, 4:8. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Berlim, Staatliche Antikensammlungen, F 2289. Ca. 490. *Bib.*: ARV² 435/95. Lissarrague, 1993, p. 253, fig. 47. Alguns poucos exemplares apresentam-na ocupada com a maternidade. Cf. (mãe sentada sobre *diphros* brinca

fontes e poços (LESSA, 2001, p. 85-106; OLMOS, 1986, p. 130-132; LISSARRAGUE, 1993, p. 211-212, 243-246)¹², cultivar os mortos ou participar dos rituais religiosos. A mulher ateniense de baixa extração social, por sua vez, precisava colaborar economicamente no sustento da casa, trabalhando fora. Assim, os mercados estavam cheios de vendedoras de perfumes, de óleo e de quinquilharias em geral (MOSSÉ, 1989, p. 59; OLMOS, 1986, p. 139-140)¹³. As mulheres de famílias camponesas humildes também deviam cooperar, fazendo a coleta dos frutos. Talvez cooperassem também no artesanato ou indústria urbana, na tecelagem, ou mesmo na olaria. Enquanto as cidadãs pobres, em suas raras aparições iconográficas, estão em contexto de trabalho, as cidadãs da elite aristocrática são representadas no ócio do gineceu. A diferença entre a rua e casa, para as mulheres livres, possuía também um sentido de classe social. As evidências iconográficas, contrariamente ao discurso historiográfico predominante, apontariam que, em determinadas situações, mulheres ocupariam espaços no mundo do trabalho, inclusive em atividades de cunho masculino, como em ofícios artesanais especializados.

Para prosseguirmos no estudo da iconografia de gênero no repertório da cerâmica pintada ática, cabem algumas observações concernentes à terminologia.

Interessa-nos aqui ressaltar, porém, que, diferentemente do que apregoa o modelo tradicional, as fontes indicam sim que a

com criança sentada numa cadeira alta de bebê). *Kýlix*. Figuras vermelhas. Maneira do Pintor de Sotades. Bruxelas, Musées Royaux, A 890. *Bib.*: Jones, 1997, p. 170, 4:7.

¹² Segundo Olmos (1986, p. 130-2), é difícil definir se as moças representadas juntos às fontes são mulheres livres pertencentes elite cidadã ou hetairas. Num constante jogo entre o mito e a realidade, tomando as referências mitológicas, supomos que as fontes fossem local de encontros amorosos. *Cf. Pýxis*. Figuras vermelhas. Londres, Museu Britânico, E 772. Em torno de 460. *Hydria*. Figuras negras. Würzburg, Martin von Wagner Museum. Último quartel do séc. VI. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Pintor de Brygos. Florença, Museo Archeologico, 76103. 480-75.

¹³ *Cf. Peliké*. Figuras vermelhas. Pintor de Pã. Madri, Museu Arqueológico.

mulher ocupava espaços no mundo do trabalho, inclusive em atividades artesanais, presumivelmente masculinas, segundo a visão hegemônica.

O assunto mais estudado até o momento é a coleta de frutos por mulheres. 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. Afinal, reconhecer o caráter humano de uma cena desta natureza seria presumir que o pintor valorizasse esta atividade feminina de caráter laborial, algo que 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. Dois helenistas brasileiros, André Leonardo Chevitaese e Fábio de Souza Lessa apontaram a existência de uma série iconográfica, sobretudo em figuras negras, retratando as mulheres em cenas de coleta de frutos, destacando o exemplar do Museu Histórico Nacional, cuja análise leva Chevitaese à seguinte proposta de análise: dada a ausência de atributos divinos, não há razões para identificar as mulheres que colhem frutos como divindades ou heroínas, devendo-se, outrossim, assumir a suposta banalidade da cena de vida cotidiana, sem precisar recorrer a alguma versão literária conhecida ou perdida – aceitando-se assim que o pintor quis valorizar o vaso como uma peça que representa um trabalho feminino tratado, na iconografia, com respeito e dignidade¹⁴.

¹⁴ Prato ático de figuras negras. Delos, Museu Arqueológico. Inventário: B. 6094. Proveniência: santuário de Hera, Delos. 520-500 (?). *Bib.*: Dugas, 1928, p. 166, 185, nº 632, pr. LI, B. Chevitaese, 2001. Ch. Dugas, porém, identifica duas divindades,

O interesse dos pintores de vaso por cenas de trabalho feminino não se encerra na atividade rural da colheita de frutos. Alguns vasos registram a mulher atuando na ágora, no mercado, na atividade de venda de produtos, talvez produtos provindos da pequena propriedade de sua família, como era o caso da mãe de Eurípides, que, sabemos, vinha a Atenas para comercializar alimentos. Autores cômicos, com o objetivo de insultar Eurípides e atacar o seu trabalho, afirmavam que sua mãe viria à ágora vender hortaliças. Alguns explicam que isto teria se dado em decorrência de dificuldades econômicas de sua família, após a morte de seu pai, apesar de se tratar de uma família de posses oriunda de Salamina. Para nossa análise, pouco importa a veracidade histórica da atividade atribuída à mãe do poeta trágico. Interessa sim o fato de se referirem à existência desta figura social: a vendedora de hortaliças no mercado.

Uma cena retratada em alguns vasos é a venda de óleo, como podemos constatar em uma *peliké* do Museu do Vaticano¹⁵, do final do século VI, atribuída ao Grupo de Leagros, e em uma ânfora do Museu de Míconos, proveniente da necrópole de Renéia.

Todavia, a observação atenta e sistemática de alguns vestígios arqueológicos e iconográficos indicam a possibilidade de atuação de mulheres em oficinas artesanais, território considerado

como era comum em sua geração, buscando valorizar a peça por meio de uma mitologização de seu conteúdo. A Chevitaese critica de forma consistente esse procedimento, denominando-o de “associação valorativa”, ver: Chevitaese, 2001. Cf. *Skýphos*. Figuras vermelhas. Pintor P.S. Coleção privada. 480-70. *Bib.*: Lessa, 2001, p. 94. *Skýphos*. Pintor de Von Brüssel. Mainz, Universidade, 112. Em torno de 450. Ver mais recentemente: Lessa, 2001, p. 85-106. *Lékythos*. Figuras negras. Rio de Janeiro, Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, s/inv. Em torno de 480. *Bib.*: Sarian, 1987, p. 80, fig. 6.

¹⁵ Cf. *Peliké* ática de figuras negras. Grupo de Leagros. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 413. *Bib.*: Boardman, 1991, fig. 212. Agradeço ao Dr. André Leonardo Chevitaese pela referência ao vaso do Vaticano, permitindo-me citar esse exemplo que integra o catálogo iconográfico de sua pesquisa de pós-doutorado, “Arqueologia e História Rural da Ática no Período Arcaico”.

exclusividade masculina, pelo esforço físico demandado. Sobre este assunto, queremos destacar o recente estudo da arqueóloga Ulla Kreilinger, referente à iconografia de nudez da mulher “cidadã”, publicado em 2007 na Alemanha. A autora elenca uma série de argumentos convincentes que evidenciam a participação de mulheres na atividade oleira. Conforme surpreendente registro iconográfico, é possível que algumas mulheres de famílias pobres participassem de atividades artesanais em conjunto com operários e artesãos do sexo masculino: numa excepcional *hydria* de Milão, atribuída ao Pintor de Leningrado (Figura 5), retratando a oficina do oleiro, o pintor representou uma artesã trabalhando com um estilete sobre a alça em voluta de um grande cratera, compartilhando do calor da oficina com outros três jovens artesãos, ela recatadamente vestida com *khiton* e *himation*, eles mais ou menos à vontade, um deles inclusive nu para suportar as altas temperaturas desses ambientes fechados. (SARIAN, 1993, p. 113, fig.7; LISSARRAGUE, 1993, p. 250, fig. 44)¹⁶.

Além da famosa cratera de Milão, do Pintor de Leningrado, a iconografia de um *skyphos* e de uma terracota beócios representam mulheres participando da atividade oleira, sendo que, no *skyphos*, ela está pintando um vaso. Soma-se a isso o testemunho da epigrafia vascular: temos a assinatura de oleiras em vasos áticos e beócios. A assinatura da oleira Timagora pode ser reconhecida em dois vasos áticos, onde se lê TIMAGORA EPOIESEN. Na lista das taças pintadas pelo grupo dos “Pequenos Mestres” (Kleinmeister-Schalen), encontra-se a ceramista chamada Telesaia. Finalmente, a autora encontra indícios de que esta participação de mulheres no ofício de oleiro remonte ao período micênico, como indica a ocorrência em Linear B dos termos oleiro (ke-ra-me-we) e oleira (ke-ra-me-ja) (KREILINGER, 2007, p. 33-36).

¹⁶ *Hydria*. Figuras vermelhas. Milão, Coleção Torno, C 278. Em torno de 460. *Bib.*: ARV² 571/73. Sarian, 1993, p. 113, fig. 7. Lissarrague, 1993, p. 250, fig. 44. Ver: Venit, 1988, p. 265-72.

Figuras



Figura 01 A (medalhão central)

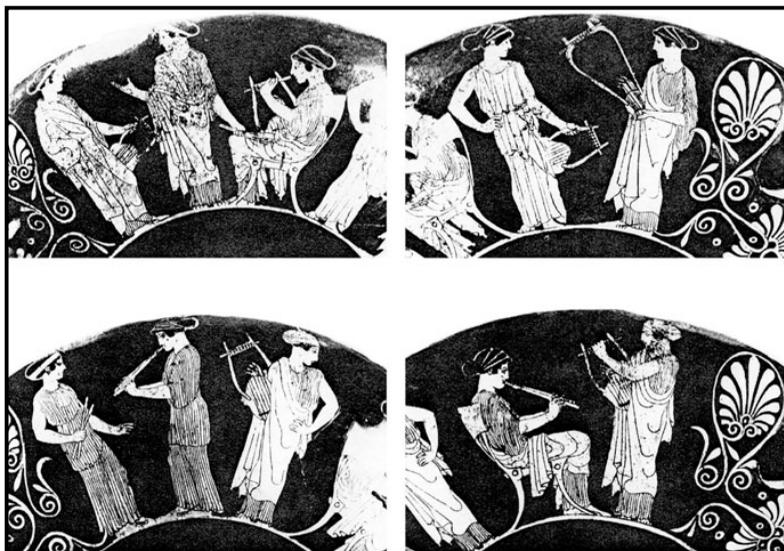


Figura 01 B e C (faces A e B)

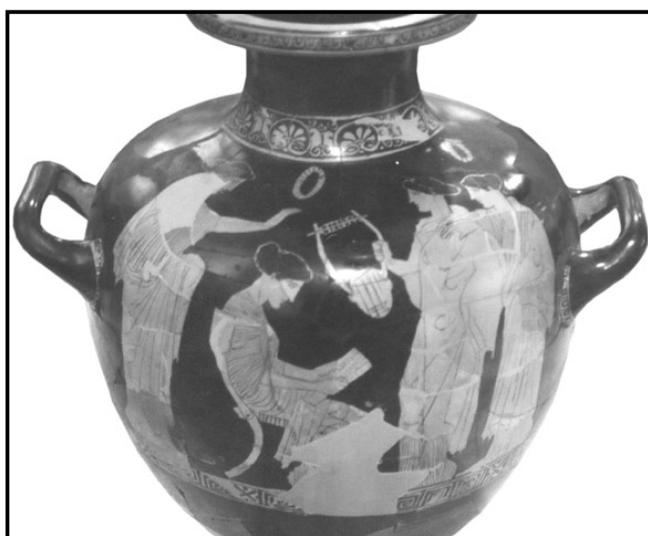


Figura 02



Figura 03



Figura 04

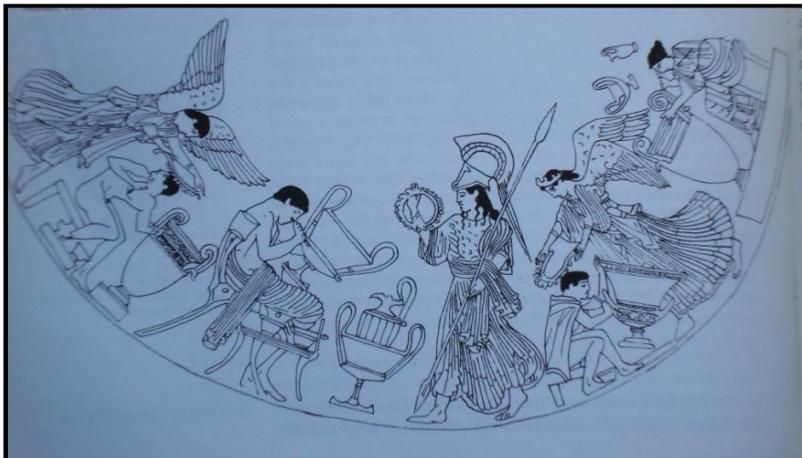


Figura 05



Figura 05 – detalhe

Referências iconográficas

- Figura 1** **Figura 2** *Hydria*. Figuras vermelhas. Grupo de Polygnotos. (ARV² 1060/145) Atenas, Museu Nacional, 1260 (CC 1241). 440-30. *Bibliografia*: Beck, 1975, n^o 366, pr. 74. Maas e Snyder, 1989, p. 90, fig. 22 (cap. 4). Bundrick, 2000, fig. 40. Cerqueira, 2001, cat. 321.
- Figura 3** *Lebes gamikos*. Figuras vermelhas. Pintor do Banho das Mulheres (The Washing Painter) (ARV² 1126/6; Add² 332). Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 16.73. 430-20. *Bibliografia*: Cerqueira, 2001, cat. 332.
- Figura 4** Ânfora. Figuras negras. Pintor de Eucharides. Museu Arqueológico de Míconos. Final do século VI.
- Figura 5** *Hydria*. Figuras vermelhas. Pintor de Leningrado (ARV² 571/73), Milão, Coleção Torno, C 278. Em torno de 460. *Bibliografia*: SARIAN, 1993: 113, fig. 7. LISSARRAGUE, 1993: 250, fig. 44. Ver: VENIT, 1988: 265-72

Bibliografia

- BALDASSARE, Ida. Tomba e stelle nelle lekythos a fondo bianco. *Annali dell'Istituto Universitario Orientali di Napoli (AION)*. 10, 1988. pp. 107-115.
- BAZANT, Jan. The case for a complex approach to athenian vase painting. *Métis*. 1-2, 1990. pp. 93-111.
- BECK, Frederick A. *Album of Greek Education*. The Greeks at School and at Play. Sidney: Cheiron Press, 1975.
- BÉRARD, Claude. The order of Women. In: BÉRARD, C. et al. *City of Images: Iconography and Society in Ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1989. pp. 85-103.
- BOARDMAN, John. *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames and Hudson, 1991.

- BRULÉ, P. *La fille d'Athènes*. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société. Besançon-Paris: Université Belles Lettres, 1987.
- BRUNNEAU, Philippe. De l'image. *R.A.M.A.G.E.* 4, 1986. pp. 249-295. BUNDRICK, Sheramy Deanna. *Expression of harmony: Representation of female musicians in fifth-century athenian vase painting*. Michigan: UMI – Dissertation Service. (Dissertação de Mestrado), 2000 (1998).
- CALAME, CL. *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Éd. Belin, 1996.
- CERQUEIRA, F.V. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (540-400 a.C.): O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos*. São Paulo: Universidade de São Paulo. (Tese de Doutorado), 2001.
- CHEVITARESE, André Leonardo. Uma Nova Proposta de Interpretação do Prato Ático de Figuras Negras (B.6094) do Santuário de Hera. *Dimensões*. Revista do Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo. 9, 2001. pp. 7-15.
- DUGAS, Ch. *Les Vases de l'Héraion*. Explorations Archéologiques de Délos (EAD). Paris: de Boccard, 1928.
- DURAND, J-L e FRONTISI-DUCROUX, Fr. Idoles, figures, images: autour de Dionysos. *Révue Archéologique*. (RA), 1982. pp. 81-108.
- FLORENZANO, M. B. B. *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*. São Paulo: Atual Ed., 1996.
- FRICKENHAUS, A. *Lenäenvasen*. Berlim, 1917.
- GENIÈRE, J. de la. Vases du Lénéennes?. *Mélanges de l'École Française de Roma*. Antiquité. 99, 1987. pp. 43-61.
- JONES, P. V. (org.). *O mundo de Atenas: Uma introdução à cultura clássica ateniense*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.
- KAUFMANN-SAMARAS, Aliki. Women musicians in attic pottery of the fifth century b.C. (em grego). In: OAKLEY, John H.; COULSEN, William D. E.; PALAGIA, Olga (orgs.). *Athenian Potters and*

- Painters*. The Conference Proceedings, Oxford: Oxbow Monographs in Archaeology, 1997. pp. 285-95.
- KRAUSKOPF, Ingrid. Eine attische schwarzfigurige Hydria in Heidelberg. *Archäologischer Anzeiger*. (AA), 1977. pp. 13-37.
- KREILINGER, Ulla. *Auständiger Nacktheit*. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen der weiblichen Nacktheit im archaisch-klassischen Athen. Rahden/Westfalen: Verlag Marie Leidorf, 2007.
- KUNZE-GÖTTE, E. *Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts*. Munique. (Dissertação de Mestrado), 1957.
- LACROIX, Léon. Pausanias, le coffre de Kypsélós et l'exégèse mythologique. *Revue Archéologique*. (RA), 2, 1988. pp. 243-261.
- JONES, P. V. (org.) *O mundo de Atenas*. Uma introdução à cultura clássica ateniense. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.
- LESSA, F. de S. *Mulheres de Atenas*. Méliッサ do gineceu à agora. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, IFCS/UFRJ, 2001.
- LISSARRAGUE, François. A figuração das mulheres. In: SCHMITT-PANTEL, Pauline. (org.). *História das Mulheres*. São Paulo: Ebradil, 1993. pp. 203-271.
- MAAS, Martha e SNYDER, Jane MacIntosh. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale: Yale University Press, 1989.
- MAFFRE, J.-J. *A vida na Grécia clássica*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1989.
- MATHESON, Susan B. *Polygnotos and vase painting in classical Athens*. Madison, 1995.
- MORET, Jean Marc. Le jugement de Paris en Grande Grèce. Mythe et actualité politique. À propos d'un *lebes* d'une collection privée. *Antike Kunst* (AntK). 21, 1978. pp. 76-98.
- MOSSÉ, Cl. *La femme dans la Grèce antique*. Paris: Albin Michel, 1989.
- NEUBECKER, Annemarie Jeanette. Frauen im altgriechischen Musikleben. In: ALBRECHT, Michael von; SCHUBERT, Werner. *Musik und Dichtung: Neue Forschungsbeiträge*, Viktor Poschl

- zum 80. Geburtstag gewidmet. Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Frankfurt, 1990.
- OLMOS, Ricardo. Anotaciones sobre la representación de la mujer en Grecia. In: GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa M. (org.). *La mujer en el mundo antiguo*. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Seminarios de Estudios de la Mujer. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986. pp. 123-142.
- QUEYREL, Anne. Les Muses à l'école: images de quelques vases de peintre de Calliope. *Antike Kunst* (AntK). 31, 1988. pp. 90-102.
- QUEYREL, Anne. Mousa, Mousai. In: *LIMC* (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae). VI (1), 1992. pp. 656-681.
- RYSTEDT, Eva. Women, Music, and White Ground Lekythos in the Medelhausmuseet. *Opus mixtum*. Essays in ancient art and society. 1994. pp. 73-94.
- SABETAI, Viktoria. Aspects of nuptial and genre imagery in fifth-century Athens: Issues of interpretation and methodology. In: OAKLEY, John H.; COULSEN, William D. E.; PALAGIA, Olga (orgs.). *Athenian Potters and Painters*. The Conference Proceedings, Oxford: Oxbow Monographs in Archaeology, 1997, pp. 319-335.
- SABETAI, Viktoria. Paroles et musiques de mariage en Grèce antique: Sources écrites et images peintes. In: OLIVIER, Odile. *Silence et fureur: La femme et le mariage en Grèce*. Les antiquités grecques du Musée du Calvet. Avignon: Fondation du Muséum Calvet, 1996. pp. 434-448.
- SARIAN, H. Arqueologia clássica em museus brasileiros. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins & PINTO, Neiva Ferreira. (org.). *Cultura Clássica em Debate: Estudos de Arqueologia, História, Filosofia, Literatura e Linguística greco-romana*. Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. Belo Horizonte: UFMG/CNPq/SBEC, 1987. pp. 70-82.

- SARIAN, Haiganuch. Poieîn – gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia (USP)*. São Paulo, 3, 1993. pp. 69-84.
- SCHNAPP, Alain. Des vases, des images et de quelques uns des leurs usages sociaux. *Dialoghi di Archeologia*, 3, 3, 1, 1985. pp. 69-75. □
- SMITH, Cecil. Deme legends on attic Vases. *Journal of Hellenic Studies (JHS)*. 23, 1893. pp. 115-120.
- VENIT, Marjorie. The Caputi hydria and the working women in classical Athens. *Classical World (CW)*. 81, 1988. pp. 265-72.
- VOUITIRA, Alexandra. Observations on domestic music making in vase paintings of the fifth century b.C. *Imago Musicae*. 8, 1991. pp. 73-94.
- WILLIAMS, Dyfri. Woman on Athenian Vases: Problems of Interpretation. *Images of Woman in Antiquity*. Ed. A. Cameron e A. Kuhrt, Detroit, 1983. pp. 92-106.
- ZEVI, Elena. *Scene di gineceo e di idillio nei vasi greci della seconda metà del secolo quinto*. (Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei, serie VI, volume VI, fascicolo IV), Roma: Tipografo della Accademia Nazionale dei Lincei. 16, 1938. pp. 341-69, pr. 1.

Recebido em: 22/02/2008

Aprovado em: 26/08/2008

Publicado em: 03/10/2008