

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF

INSTITUTO DE HISTÓRIA – IHT

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH

NÚCLEO DE ESTUDOS DE REPRESENTAÇÕES E DE IMAGENS DA
ANTIGUIDADE – NEREIDA

ANA LUIZA DE SOUZA PEDROSO

***O Universo da ‘Roupa Total’ Feminina em Cenas de Despedida
de Guerreiro – Pintor de Niobide – na Cerâmica Ática de
Figuras Vermelhas (V Século a. C.).***

Niterói

2017

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

S719u Souza Pedroso, Ana Luiza de O Universo da Roupa Total feminina em Cenas de Despedida de Guerreiro – Pintor de Niobide – na Cerâmica Ática de Figuras Vermelhas (V Século a.C.) / Ana Luiza de Souza Pedroso; Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, orientador. Niterói, 2017. 94 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

1. Presença das atenienses ligadas a pólis. 2. Vocabulário das vestimentas nas comédias de Aristófanes . 3. Atividades das figuras femininas dentro e fora da casa apresentadas nos vasos. 4. O papel social feminino nos vasos do pintor Niobide. 5. Produção intelectual. I. Título II. Lima, Alexandre Carneiro Cerqueira , orientador. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História.

CDD

Bibliotecária responsável: Angela Albuquerque de Insfrán - CRB7/2318

ANA LUIZA DE SOUZA PEDROSO

***O Universo da ‘Roupa Total’ Feminina em Cenas de Despedida
de Guerreiro – Pintor de Niobide – na Cerâmica Ática de
Figuras Vermelhas (V Século a. C.).***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima.

Niterói

2017

ANA LUIZA DE SOUZA PEDROSO

O Universo da ‘Roupa Total’ Feminina em Cenas de Despedida de Guerreiro – Pintor de Niobide – na Cerâmica Ática de Figuras Vermelhas (V Século a. C.).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Banca Examinadora

Prof. . Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima - UFF (Orientador)

Prof^a. Dra. Marta Mega de Andrade (Arguidora)

Profa. Dra. Adriene Baron Tacla – UFF (Arguidor)

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes – UFF (Suplente)

Niterói

2017

Agradecimentos

Primeiramente devo mencionar as professoras Adriene Baron Tacla e Marta Mega de Andrade que me aconselharam na qualificação com suas sugestões e ao professor Fábio de Souza Lessa pela acolhida e a bibliografia específica em teatro grego, que muito me ajudou no término da monográfica da UFRJ. Ainda cabe agradecer aos professores do ANHIMA, em especial à professora Violaine Sebillotte Cuchet.

Além de familiares e amigos não poderia deixar de mencionar meu tão dedicado orientador professor Alexandre Carneiro a quem devo meu retorno aos estudos mesmo depois de longo afastamento. Ele sempre me incentivou me acenando com a possibilidade dessa volta. Muito inspirado pela nossa queridíssima e eterna mestra, professora Neyde Theml continua com sua equipe, Nereida, grupo de estudos do qual faço parte e tiro proveito de suas orientações.

Do meu universo cotidiano de guerreiros/as e do qual não me despeço nunca, menciono e devo gratidão à Gina, minha mãe, Tina e Claudinha, filhas queridas, à amiga Denise e aos guerreiros Bruno e João que suportaram minhas faltas e ausências durante esse período.

Sumário

Agradecimentos.....	4
Resumo.....	6
Résumé.....	7
Introdução.....	8
Capítulo 1: História da Vestimenta	13
Capítulo 2: Variações do <i>status</i> feminino na cerâmica ática de figuras vermelhas...31	
Capítulo 3: Cenas de ‘Despedida do Guerreiro’ do Grupo de Niobide.....	48
Conclusão.....	57
Bibliografia.....	59
Repertório	65

Resumo

Este estudo da expressão do feminino nas cenas de despedida do guerreiro nos vasos áticos de figuras vermelhas visa retratar a presença das atenienses ligadas a *pólis*. O pano de fundo do artesanato empregado pertence ao período intermediário entre o final dos conflitos medo-pérsicos e o início da guerra do Peloponeso. As atividades das figuras femininas dentro da casa, assim como as tarefas externas servirão de base comparativa para um reconhecimento do papel feminino nas cenas dos vasos áticos. Escolhemos o grupo do pintor Niobide, artista nomeado como representante na feitura dos vasos, para analisarmos no artefato o universo de “roupa total” aliado aos gestos, posicionamentos, posturas e demais ações das figuras femininas para desta maneira corroborarmos o papel social que as mesmas protagonizavam na *pólis*.

Palavras-chave: Vestimenta, Despedida do Guerreiro, Pintor Niobide.

Résumé

Cet étude sur l'expression du féminin dans les départs des guerriers dans les vases attiques des figures rouges a pour objet rélever la presence des ateniennes liées à polis. Le période de paix entre l'achèvement de la guerre contre les perses et le début du conflit de Sparte c'est le mise en scène des vases. Le peintre Niobides et son groupe ont été choisis pour analyser cet univers féminin de "vêtement total" et ainsi on utilise leurs corps et habillements comme outils de communication dans les rituels de départ du guerrier. Le rôle féminin sera aussi comparé dans leurs diverses activités - dedans et delhors de la maison - en considérant que les femmes aristocratiques incarnent la famille comme unité particulière de la cité.

Mots-clés: Vêtement, départ du Guerrier, Peintre Niobides

Introdução

As temáticas de tecelagem, roupa, “indústria da moda” há anos despertam o meu interesse. A obra de Roland Barthes¹ me incentivou a trilhar esse instigante campo de estudo. Vale dizer que esse interesse antigo em “História do Vestuário”, por muitos estudiosos considerado impossível de se coadunar com a Antiguidade, se transformou numa referência de grande estímulo durante todo período de graduação no curso de História da UFRJ.

Em nossa Monografia final do curso de História da UFRJ, sob a orientação do Professor Doutor Fábio de Souza Lessa, estudamos as peças cômicas aristofânicas e focamos nosso olhar nas vestimentas e representações físicas das personagens das peças. Agora no Mestrado direcionamos nossa atenção à elaboração de um *corpus* documental com temática na “despedida do guerreiro” composto por cenas de vasos do Pintor Niobide (ca. 475-425 a. C.). O estágio na Biblioteca Gernet- Glotz no ANHIMA nos possibilitou coletar cenas da cerâmica ática de figuras vermelhas com a presença de mulheres. Buscamos comparar as roupas usadas por essas mulheres em diferentes contextos, a saber: cenas de *toilette*, representações de mulheres no gineceu, casamento e mulheres em *symposia* (as *hetairai*). Cotejar essa gama de séries foi imprescindível para delimitar o nosso *corpus* iconográfico (mulheres em cenas de despedida de guerreiro – Grupo do Pintor Niobide).

Partindo de Aristófanes diremos que em *Lisístrata*, a peça situa o momento e o embate político, que se estenderá fora dos limites da *pólis* e que culminará com a

¹ BARTHES, R. *O Sistema da Moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

segunda fase da guerra do Peloponeso². Este fato foi tratado de forma análoga na peça, com a convocação de esposas oriundas das outras *pólis* para dar fim ao conflito. Tudo orientado por uma líder, Lisístrata, a própria protagonista ateniense, que teria a tarefa de unir os helenos. O trabalho de tecelagem³ referenciado nos versos abaixo serve como metáfora na construção de uma *pólis* idealizada pelas mulheres, simbolizando o fim de um período complicado, marcado por hostilidades e guerra, produzindo a paz.

Primeiro seria preciso, como a lã bruta, em um banho lavar a gordura da cidade, sobre um leito expulsar sob golpes de varas os pelos ruins e abandonar os duros, e estes que se amontoam e formam tufos sobre os cargos, cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças; em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja nosso amigo e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas destas terras são colônias, distinguir que elas são para nós como novelos caídos ao chão cada um por si; e em seguida, tomando o fio de todos estes, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo (ARISTÓFANES. Lisístrata, vv. 574-581).

Os rituais de sacrifício, onde as atitudes de compartilhar e de distribuir definem a sociedade em termos de comensalidade, a prática da tecelagem, provendo os homens e deuses com roupas e mantos, oferece um modelo simples para o ideário concernente à natureza da coesão social (SCHEID; SVENBRO, 2001, p.9).

² Os resultados dos dez primeiros anos de guerra na sociedade dos atenienses se encontram bem representados nas duas comédias *Os Arcanenses* (425 a.C.) e *A Paz* (421 a.C.) e assim observamos: a inversão de valores na vida política com a presença de lideranças advindas de grupos não tradicionais, isto é, comerciantes; a penúria da vida urbana com a carestia alimentar; a devastação da *Khóra* devido a presença do inimigo; a luta pela paz em oposição a guerra (LESSA, 2003, p.101).

³ Atividade doméstica feminina que apresentava também uma dimensão pública e patriótica por ser atributo da deusa Atená.

A operação desta prática sugere à *pólis* ou à federação das *póleis*, a superação das suas contradições e afirma o sentido de união. Depois de colocar os bons elementos da cidade na cesta das fiadoras, Lisístrata propõe a mistura de *metecos* e amigos estrangeiros, especialmente aqueles que permaneceram aliados de Atenas durante a guerra. Embora as finanças atenienses estivessem abaladas, ela inclui aqueles que têm dívidas para com a cidade: os “novelos caídos no chão” (v. 584) terão também seus fios recolhidos. Com o gesto de recuperação e união, se compõe um tecido, utilizando todos os fios para se tecer o manto para o *pléthos* (“massa”, “povo”) do “império” ateniense. Esta seria a nova proposta perante o reconhecimento da ineficácia política vigente junto com um novo modelo de participação política: a prática de uma cidadania feminina⁴.

Entendemos, da mesma forma que Violaine Sebillotte Cuchet, que por meio de práticas sociais as mulheres atenienses exerceram a cidadania⁵. Ao discorrer sobre a solidariedade de homens e mulheres no político, ela esclarece a inclusão das mesmas dentro da categoria dos indivíduos livres e que nas assembleias eram representadas pelo seu *Cúrios*⁶, caso fosse necessário.

O seu artigo da Revista Tempo intitulado “Cidadãos e cidadãs na cidade grega clássica” tem como objetivo maior fazer uma releitura da compreensão do político e da cidadania antiga e desta forma justifica seu afastamento das definições atuais de tais vocábulos e enfatiza as análises de gênero.

Dentro do tema da inclusão das mulheres na *pólis*, a autora segue a orientação de Claude Mossé, uma abordagem na História Social, onde os planos religioso, militar e

⁴ Os papéis dos rituais forneciam para as mulheres também ocasião de reativar as solidariedades familiares no momento das grandes reuniões de culto que constituíam uma importante prática da sociabilidade feminina. A política e a guerra não são as únicas expressões da *politeia*: participar da cidadania é também para todos, participar das coisas sagradas (BERNARD, 2003, p.145).

⁵ “*Nas práticas cívicas, únicos lugares efetivos do político, operavam cidadãos e cidadãs*”. (CUCHET, 2015, p.18)

⁶ Os *Cúrios* eram responsáveis pelas mulheres nessas assembleias, e assim admitidos uma vez que apresentavam um grau de parentesco (pai, marido, irmão, filho ou até outro membro masculino da família).

político se articulam com outros. O foco nessas variáveis para se perceber a prática da vida cívica trouxe um novo olhar na descrição da democracia antiga, distanciada assim das definições teóricas de Aristóteles, contidas no Livro III das *Politica*.

A formação da cidadania em meninos e meninas que pertencem ao grupo dos filhos legítimos passa primeiramente pelo reconhecimento paterno nos primeiros dias após o nascimento e mais tarde entre os círculos de parentesco. Com a idade de 18 anos os meninos são inscritos no *dêmos*. Apesar do aspecto menos familiar da cerimônia a importância maior continua sendo a afiliação. Existe a necessidade de se provar o casamento legítimo dos pais, ou seja, a condição de *astoi* de ambos os pais, num espaço mais alargado da *pólis* ateniense, ultrapassando o escopo da família.

Desta maneira poderemos inferir o papel da figura feminina enquanto provedora dos futuros cidadãos. Veremos nos vasos, e em particular nas cenas elaboradas por Niobide, suas atitudes contidas nos rituais de libação, fruto da *timé* - dignidade no comportamento - representando a *pólis* coletivamente.

Segundo Violaine Cuchet o (a) historiador(a) não deve levar em conta os discursos a respeito “das mulheres” quando as mesmas são tratadas como uma categoria social homogênea, pois a finalidade do estudo do gênero é questionar as razões desses discursos, para se entender melhor a maneira pela qual homens e mulheres viviam em sociedade.

Os artesãos do Cerâmico foram sensíveis em perceber atuação de tipos distintos de mulheres no cotidiano⁷ da *pólis*. Vislumbraremos na imagética ática de figuras vermelhas mulheres bem-nascidas em atividades no gineceu, bem como em rituais e festas. Nossa pesquisa visa, portanto, analisar as cenas elaboradas por Niobide de

⁷ O cotidiano como campo de investigação envolve mudanças de posturas que se concretizam no diálogo com as fontes. Pode-se conceber uma imagem visual como um projeto de identificação ou de consenso dentro de uma sociedade sempre em estado de negociação. (MEGA, 2002, p. 47)

“despedida de guerreiros” e identificar os signos que compõem a representação da “mulher cidadã” (véu, fitas, penteados, vestimentas, gestos e joias).

Dividimos a Dissertação em três capítulos. No primeiro trataremos da historiografia da Vestimenta e a conceituação do vestuário na comédia aristofânica. No segundo capítulo aplicaremos a noção de “roupa total” nas representações pictóricas. E, por fim, no terceiro capítulo iremos analisar as quinze cenas de nosso corpus de “despedida do guerreiro” na imagética ática de figuras vermelhas.

Formulamos a seguinte hipótese de trabalho, a saber:

As mulheres representadas nas cenas de despedida do guerreiro pelo Pintor de Niobide, na cerâmica ática de figuras vermelhas (V século a. C.), por meio de suas vestimentas e dos seus gestos expressam a noção de “roupa total”, confirmando assim um papel ativo em seu *oikos* (na família, espaço privado) e na *pólis* (formação de cidadãos e de guerreiros).

Capítulo 1: História da Vestimenta

O objetivo principal da Dissertação consiste em estudar o vestuário feminino nas cenas de despedida do guerreiro (Pintor de Niobide) para identificarmos signos e gestos relacionados ao universo feminino. Aparentemente previsível devido a sua forma retangular, a indumentária grega clássica feminina apresenta detalhes pertinentes ao contexto espaço-temporal e à confecção propriamente dita. Este elo de representação do feminino com espaço privado perpassado pelo imaginário *políade* da *sophrosýne*, da justa medida e do equilíbrio (THEML, 1998, p.110), apresenta lacunas e contradições que procuraremos buscar tanto nos textos como nas imagens. A roupa aparentemente ligada e enfatizada pela forma tem seu momento simbólico ainda escondido e bem disfarçado até pelos historiadores atuais, como vemos na seguinte citação:

Marguerite Youcenar, a primeira mulher recebida na Academia francesa, em 1981, não vestiu a roupa tradicional acadêmica, no dia de sua entrada oficial, apareceu vestida com um outro tipo de traje de cerimônia: um imponente vestido preto, amplo, longo com blusão branco e um tipo de gravata-estola cujo drapejamento cobria sua cabeça e pescoço, como o himation das mulheres da Grécia Antiga (ELZINGRE, 1996, p.136).

Ao lermos tal descrição poderíamos então questionar os vários sentidos impregnados neste “outro tipo de traje de cerimônia: *himation*”, levando em consideração que Marguerite Youcenar foi a primeira escritora formalmente incluída e reconhecida em sua fala, num ambiente até então exclusivo dos homens. Perguntas como: o corpo assim vestido, causando surpresa e passível de nota, se inspirou em quais imagens de mulheres da Grécia Antiga? Uma vez fora dos padrões tradicionais de vestimenta acadêmica, o modelo descrito se coadunava com o evento? A explicação do significado da palavra *himation*, insuficiente para a maioria dos leitores, aliada à surpresa disfarçada e à mudança de nome, já que apelada no texto como gravata-estola, nos trazem questões atuais cujas respostas fazem parte de uma eterna pesquisa. Apesar de tudo podemos constatar a existência de uma dinâmica evidente entre um *himátion*,

véu e a mulher grega do período clássico que certamente essa escritora de brilhante cultura não desconhecia. Porém um limite imposto pelas interpretações no que concerne aos trabalhos de história do vestuário deixa claro que o estudo da roupa na Antiguidade teve sua importância reconhecida tardiamente, opostamente ao mundo da moda que imediatamente o absorveu através tempos⁸.

A materialidade da roupa, sua confecção desde a fiação até tecelagem e coloração contribui intensamente na compreensão de sua representação, porém o que não podemos vivenciar, ou melhor, aquilo que somente imaginamos, como, por exemplo, a lista das oferendas dedicadas à Artemis em Brauron que constituem verdadeiros catálogos têxteis (BRULÉ, 1987, p.226). A roupa se caracteriza não só pela sua natureza, confecção, textura e drapejamento, mas também pelos seus valores, simbologia e contexto de utilização. Florence Gherchanoc enfatiza sua abordagem citando que contextualizar as linguagens das vestimentas e da nudez é focalizar a vida cotidiana, costumes, modalidades religiosas, circunstâncias políticas e militares em função dos lugares, épocas e natureza das fontes (GHERCHANOC, 2012, p.15). Além da própria roupa, os traços físicos, odores e modos de agir, que focalizam especificamente o gestual, constituem o universo da “roupa total”.

O modo de análise das roupas do livro *Vêtement Antiques*, com as organizadoras Florence Gherchanoc e Valerie Huet trata na sua introdução das bases pelas quais as indumentárias na Antiguidade se estruturam. Segundo as autoras citadas, por um lado

⁸ Segundo Jones a moda inspirada por designers e devedora da história da arte, aproveitou e valorizou mais rapidamente as referências gregas do vestuário clássico, porém estabelecer o sentido social inerente às roupas, ultrapassar algo que de tão visível não percebemos, é postura recente na historiografia grega. O vestuário pode nos oferecer uma reflexão original não somente da psicologia do indivíduo como também de sua sociedade. Além da influência da história da moda propriamente dita, o estudo da roupa como um indicador de normas ou regras sociais foi quase completamente desprezado pelos historiadores da Antiguidade e Classicistas. Apesar da importância dada por algumas gerações, aos pequenos relatos sobre a construção do drapejamento da roupa Greco-romana, estes pesquisadores raramente se interessaram por investigar o papel da roupa em seu contexto cultural. (JONES, 2002, p.7). Vale dizer que esta peça do vestuário, *himation* aparece nos vasos, no teatro e especificamente nas comédias de forma diferenciada nos seus vários aspectos: recato, reclusão, prestígio, proteção e silêncio

existiam variantes como textura, cor, quantidade de tecido, ou seja, aquilo que poderíamos conceber como uma “moda”, por outro as práticas do vestuário levavam em consideração as normas de gênero, de idade, além das sociais, políticas e culturais. Vale dizer que tais aspectos viriam imbrincados dentro de um tempo e espaço específicos. Tal dinâmica na abordagem dessas práticas tomou como base o artigo *Histoire et sociologie du vêtement* onde Roland Barthes inicia o tratamento teórico da roupa enquanto linguagem, que irá culminar dez anos depois com a análise das mesmas representadas e moldadas por um discurso de moda no livro *Sistema de Moda*. Ele concorda com a teoria estruturalista de Saussure onde cada signo deve conter um aspecto material (significante) e um conteúdo (significado).

Em termos gerais de vestuário, a roupa apresenta um conjunto composto por indumentária e traje, definimos o primeiro elemento, a indumentária, em meio aos contextos sociais que se caracterizavam por grupos de idade, classes, graus de cultura e localidades. Em contraponto o traje é insuficientemente significativo, sendo uma forma de expressão individualizada que pouco informa. Em termos atuais o grau de desordem ou limpeza da roupa expressa muito mais uma característica pessoal do seu usuário do que o coloca diante de sua situação social.

A roupa, significante especial de um significado geral externo, é um sistema constituído por elementos que se modificam num contínuo equilíbrio e que estão inseridos em normas coletivas, socialmente consagradas. Essencialmente como modelo social, ela expressa uma imagem mais ou menos padronizada de condutas coletivas esperadas, e um comprometimento do seu papel significante. A roupa confronta-se incessantemente equilíbrios em movimento e instituições em formação (BARTHES, 2001, p. 35).

Aqui poderíamos perguntar como situaríamos as esposas bem-nascidas em suas roupas nas cenas de despedida de guerreiros. Elas estariam vestindo trajes, uma vez que foram idealizados pelos pintores na preocupação de formar figuras bem perfiladas, ou seriam caracterizadas em suas indumentárias, para o reconhecimento de uma “clientela”, seguindo apenas um padrão socialmente já admitido? Para Barthes o figurino teatral estaria num nível intermediário entre a indumentária e o traje. No caso de Aristófanes, a intenção de fazer rir se coadunava com a escolha específica de um figurino. Bastava apenas um detalhe, como a cor de açafão no *himation* da esposa, para torná-la ainda mais sedutora ou mesmo passível de sedução. No caso das *gynés* a criação e representação de suas roupas pelos pintores entravam numa gama enorme de variantes, por conseguinte, seria impossível determinar um padrão sem flutuações⁹.

Quando harmonizamos ou rejeitamos esse universo das aparências com as normas externas, ou melhor, confrontamos as roupas em termos de instituições, somos passíveis de identificação com marcas de uma civilização ou em caso oposto, como signos de alteridade (inferioridade, barbárie, selvageria e “decadência”). Segundo as autoras Gherchanoc e Huet uma maior contextualização dos documentos utilizados levando em conta as dimensões narrativa e retórica de cada um, vai mostrar que a vestimenta é objeto de discurso que expressa a condição humana. Ao escolhermos em nossa pesquisa a noção de “roupa total”, queremos dar ênfase ao valor epistemológico geral contido na história da indumentária. A roupa reflete, segundo Barthes, uma contradição, enquanto produto da história e resistência à história, apresentando deste modo o poder criador da sociedade sobre si mesma.

⁹ Na pesquisa iconográfica, o trabalho de François Lissarrague, que compara a imagem à língua e dentro desta relação diz: O código não convencional que a análise iconográfica tenta fazer aparecer está inserido na necessidade de comunicar inteligentemente pintores e utilizadores de vasos. O *corpus* das imagens se apresenta então como um conjunto de séries, que formam assim redes de imagens segundo critérios escolhidos. Essas séries se entrecruzam formando pontos de junção e apontando aquelas consideradas a parte, isto é, séries marginalizadas. Essa seria então uma nova direção a ser tomada pelo pesquisador dentro de seu trabalho, à medida que conduz à questionamentos por vias não lineares. (LISSARRAGUE, 2005, p.11)

A roupa na Antiguidade, na maioria dos casos, é uma simples peça retangular ou arredondada mais ou menos longa que se dobra. Somente mudam sua textura (a natureza do tecido), eventualmente sua cor (é geralmente branca, algumas vezes cor de açafreão ou púrpura) e seus ornamentos. Esta peça será manipulada em volta do corpo e fixada (presa) por alfinetes, nós e faixas que sinalizavam sua versatilidade. Do século VII ao século I a.C. homens e mulheres usavam o *chíton*¹⁰, o dos homens até os joelhos e o das mulheres até os tornozelos.

Existem duas maneiras básicas de apresentação no emprego do retângulo de fazenda para confecção de vestimentas. Deve-se levar em conta o tamanho e a orientação da fazenda retangular que ora passa por baixo ou acima dos braços do usuário. No estilo *dórico* a dimensão vertical é maior que a horizontal. O retângulo é dobrado horizontalmente na altura dos ombros e passa por debaixo de um braço, usualmente o braço esquerdo, a frente e as costas para depois ser ligado nos ombros. A dobra se pendura num efeito cascata, modestamente cobrindo o peito numa segunda camada. Um cinto fecha o lado direito que ficou aberto. No modelo *Jônico* a dimensão horizontal é duas a três vezes maior que a vertical, que na verdade será levemente maior que a altura dos ombros do usuário. Há uma distinção entre o *chíton* dórico e o jônico, o primeiro em geral feito de lã e o segundo de linho. Sendo o *chíton* jônico de tecido mais flexível, permitia maior variedade de dobras, e o retângulo de linho era às vezes maior que a distância entre os ombros e os pés, possibilitando puxar o tecido sob o cinto para formar uma espécie de blusa: *kólpos* (LAVÉ, 1990, p.25; PEKRIDOU-GORECKI, 1993, p.63) O pano será dobrado verticalmente no lado esquerdo e preso por alfinetes ao longo da parte superior, deixando aberturas para a cabeça do usuário e o braço esquerdo.

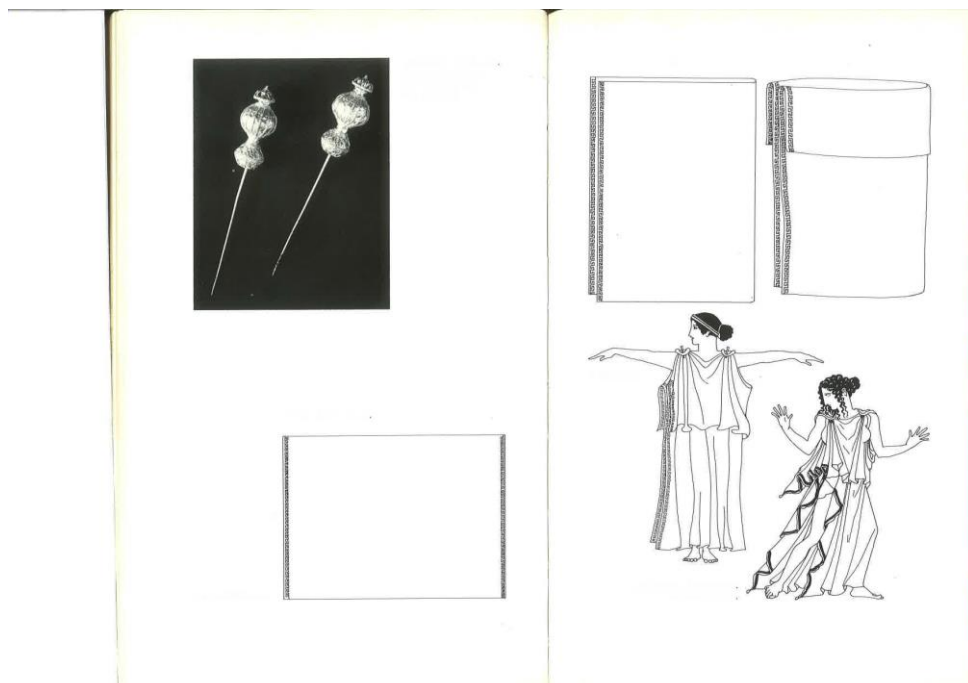
¹⁰ Sentado no leito, ele (Telêmaco) despiu a túnica leve e a depositou nas mãos da dedicada anciã. Esta (Euricleia) dobrou com cuidado a veste e a dependurou no cravo junto à cama cinzelada. (Homero. *Odisseia*, V.1, v.438 – 440).

Outro alfinete pode ser inserido por baixo do braço direito. Quando a veste escorregar pela cabeça, os lados alfinetados formarão mangas.

Os jovens e cavaleiros vestiam sobre o *chiton* uma espécie de capa curta presa em um dos ombros conhecida como *clâmide*. No frio usava-se uma capa bem mais ampla: *himation*. A versão feminina da *clâmide* era o *peplos* (LAVÉ, 1990, p. 25, 30,). Diante de seu comprimento, este poderia ser facilmente desalfinetado, aberto, dobrado diferentemente e recolocado no corpo como um *himation*. Torna-se assim fácil compreender a fluidez do vocabulário da roupa antiga grega uma vez que o próprio guarda-roupa grego estava constantemente mudando de forma e se adaptando a diferentes usos. (LLEWELLYN-JONES, 2003, p. 25).

A seguir mostraremos as variações do *péplos* em esquemas baseados na imagética ática.

FIGURA 1



O esquema apresenta a utilização de alfinetes na representação da mulher da esquerda (*péplos* dórico). A da direita, usando o *péplos* aberto, apresenta ornamentos nas bordas do tecido.¹¹

FIGURA 2



Na figura 2 podemos identificar o *péplos* fechado nas duas mulheres à esquerda; a mulher no alto à direita veste *péplos* acintado sem *kólpos* dentro de uma tradição caracterizada pelo Grupo de Pintores Niobide. As duas figuras inferiores apresentam *himation* drapeados sobre *chítôn*.¹²

Nosso interesse em compreender melhor os detalhes relacionados ao vestuário feminino grego começou nas peças de Aristófanes onde a mulher bem-nascida foi protagonista em três comédias. Com postura irônica o comediógrafo perfila atitudes, roupas e aparências físicas de suas personagens, as esposas bem-nascidas, de forma bastante variada e em ambientes fora do espaço privado. As representações acerca das vestimentas gregas nessas três peças, nas quais as esposas legítimas ganham destaque, pretendem situar em qual universo elas se fazem presentes e como o filtro da comédia,

¹¹ PEKRIDOU-GORECKI, A. *Come Vestivano i Greci*. Milano: Rusconi, 1993, figuras 50 a,b,c.

¹² PEKRIDOU-GORECKI, A. *Come Vestivano i Greci. Op. Cit.*, figuras 52, 3 e 54.

focalizando a aparência, expressa sua situação na *pólis*. Enquanto em *Tesmofóricas* e em *Assembleia das Mulheres* a ação se centra em um questionamento que se limita às fronteiras da *pólis* dos atenienses, em *Lisístrata* essas fronteiras são ampliadas para a grande maioria das demais *pólis* envolvidas no conflito que intitulamos, a partir de Tucídides, de guerra do Peloponeso (431-404 a.C.).

Assim colocaremos alguns exemplos de vestimentas em Aristófanes (HUGHES, 2006, 39) e as referências aqui expostas levam em consideração as informações contidas em cada comédia.

Existem duas cenas de travestimento, assim como o desmascaramento do parente de Eurípedes nas *Tesmofóricas*, que ao colocar falo escondido por de baixo da roupa, tira proveito deste efetivo recurso em cena. A ambiguidade de Ágaton explora a consciência da plateia sobre a existência do órgão masculino por debaixo da roupa feminina. O parente de Eurípedes pergunta à Ágaton onde está seu manto (v.142). O órgão sexual masculino exposto comicamente junto com seu respectivo manto são igualmente importantes para referência de gênero.

Frequentemente, nas peças estudadas do comediógrafo, identificamos dois tipos de túnica, *chitonion*, um diminutivo de *chiton*, e *krokotos*, usado pelas pequenas ursas no ritual de puberdade na procissão do *Brauron*¹³. No final do século V a. C. o *peplos* não era mais usado. Aristófanes o menciona somente em associação com Atena e as Panateneias¹⁴. O contexto mostra que ambos os termos significavam um ponto a mais no cuidado com a aparência.

O *chitonion* é uma roupa fina, elegante. Lisístrata a chama de diáfana e transparente (vv.48 e 150), e sugere uma roupa de casa atraente em demasia para que

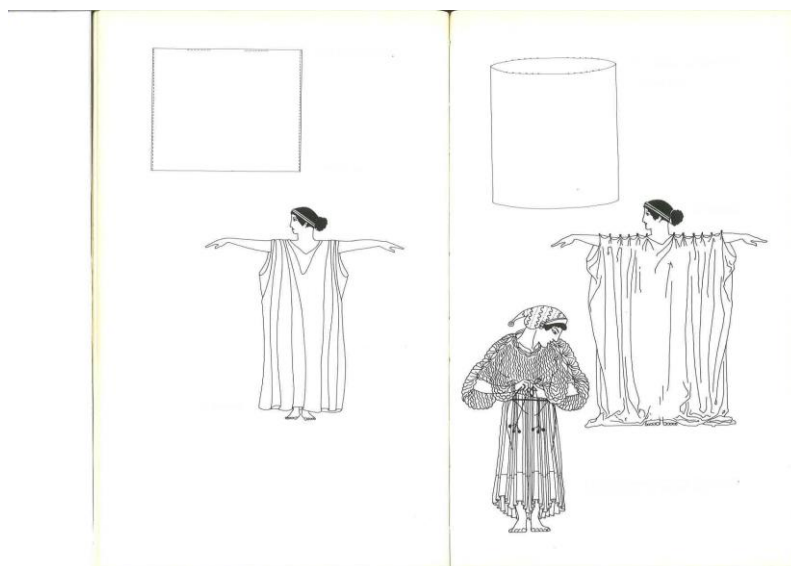
¹³ As Brauronias eram festas realizadas de cinco em cinco anos, no início da Primavera, que refaziam o caminho do litoral leste ao centro político e cultural de Atenas, apresentando e integrando as novas mulheres atenienses que estavam prontas para o casamento (THEML, 2005, p.260).

¹⁴ *Aves* v. 827 e *Cavaleiros* vv. 566 e 1180.

mulheres respeitáveis a usassem na rua. O *krokotos* açafião é usado fora de casa, mas somente por uma dançarina (*Tesmofoariantes*, v. 1220), e, por uma mulher idosa que se veste com seu melhor traje para atrair um amante (*Assembleia das Mulheres* v. 879). Sendo claramente feminino se tornava motivo de riso quando usado por um homem, como o parente de Eurípedes nas *Tesmofoariantes* (v. 253). Certamente todas as vezes que os homens se vestem como mulheres, isto exige uma mudança essencial na identidade. Porém essa mudança não é muito clara quando Blepiros conta para seu vizinho que na ausência de outra roupa, teve que usar o *krokotidion* de Praxágora (*Assembleia das Mulheres*, v. 332), porém Cremes nomeia esta mesma peça de *chitonion* quarenta linhas adiante (v. 374). As peças não nos fornecem um nome de túnica usada cotidianamente, porém nós a imaginamos que seria chamada de *chíton*.

A seguir apresentaremos alguns esquemas ilustrativos dos drapejamentos utilizados nos tecidos retangulares. Inicialmente mostraremos o *chíton* e suas variantes a partir da obra Pekridou-Gorecki.

FIGURA 3



Acima podemos vislumbrar à direita a figura feminina vestida com *chíton* bem mais amplo utilizando presilhas. Ao centro vemos o mesmo modelo acintado e

formando uma dobra chamada de *kólpos*. A representação da mulher à esquerda apresenta menos largura, ou seja, possui menos pano e inferimos que provavelmente essa versão simplificada era usada por mulheres de camadas mais modestas da sociedade ateniense.¹⁵

Segundo Hughes, é difícil fazer elos entre os tipos de túnicas apresentados nas peças e aqueles encontrados nos figurinos e nos vasos, uma vez que os nomes são baseados na qualidade da fazenda, enquanto que nós só temos o modelo para nos servir de referência. Na cidade os atenienses estavam alertas para os significados tanto da fazenda como do modelo e às leves variações pertinentes a cada um deles. O *krokotos* deveria ser amarelo e supomos o quanto isto poderia ser extraordinário.

Os vasos de figuras vermelhas não poderiam expressar cor, logo seus pintores usavam o recurso de decoração para sugerir a qualidade da fazenda: quanto mais rica a borda e elaborado o modelo empregado no traje, mais requinte era reconhecido pelo receptor da mensagem. Nos vasos que tratam de comédia, qualquer uma das túnicas usadas pelas mulheres podem apresentar bordas ou drapeados decorativos bordados na parte da frente da túnica jônica.

Roupas muito leves são raramente usadas em cena. Lisístrata pode somente falar a respeito de sua *diaphane chitonía*; esta não poderia ser usada no teatro, não pelo motivo de seu difícil consumo, mas porque elas eram transparentes e revelariam o órgão masculino através de suas roupas íntimas. Isto seria conveniente para o parente de Eurípedes no burlesco vaso de Telephos¹⁶, porém sua simples túnica dórica é opaca.

As cenas cômicas acontecem externamente, onde normalmente as mulheres usariam um manto chamado *enkuklon* (peça que envolve seu usuário), ou algumas

¹⁵ PEKRIDOU-GORECKI, A. *Come Vestivano i Greci. Op. cit.*, figuras 46 e 47.

¹⁶ "Wurzburg Telephos". Apulian Bell- Krater, Martin von Wagner Museum der Universitat Wurzburg, 370 BC., Wurzburg H 5697 (www.museum.uni-wurzburg.de.)

vezes, *himation*, termo significando também roupas, em geral. (*Lisistrata*. v. 113 e *Tesmoforiantes*. v. 499). Estabilizado no braço esquerdo, este retângulo de lã passa em volta das costas, por baixo do braço direito, e cruza a frente do corpo em direção ao braço esquerdo novamente. Ele pode atravessar por baixo do estômago ou franzido na altura do queixo com a mão direita dentro, e a esquerda também. A grande dobra muitas vezes serve como capuz ou véu, manipulado modestamente na frente do rosto, ou orgulhosamente afastado. Algumas mulheres usam seus mantos separadamente, drapejado e com folgas, amarrado na altura do estômago ou enrolados firmemente em volta dos braços¹⁷.

A maioria dos adornos de cabeça femininos é desenhada para prender o *krobulos*, um coque às vezes usado no alto da parte posterior da cabeça ou como uma crista, acima da testa: no estilo *bandana* chamado *kekryphalos*, com um diadema, *stephane* e uma rede, *mitra*. Num primeiro momento tais adornos de cabeça estavam ligados às *hetairai*. Isto foi um julgamento precipitado, pois temos vários exemplos onde os mesmos se apresentam em categorias sociais diferentes.

Os calçados femininos identificados por Aristófanes são nomeados *persikai* e *kothurnoi*. Os primeiros, chinelos persas brancos em couro macio, convenientes para uso doméstico (*Lisístrata*. v. 229), são utilizados fora de casa, pelo marido de Praxágora, na cena em que ele sente falta de seus sapatos roubados pela própria esposa para frequentar a Assembleia (*Assembleia das Mulheres*. v. 319, 342-46). Eles também servem como botinhas de bebê (*Tesmoforiantes*. v. 734). Os *kothurnoi* usados pelas mulheres, nas saídas de casa, citados no coro das mulheres em *Lisístrata* (v. 657).

Nos vasos a maioria de figuras femininas cujos pés vemos claramente se apresentam descalças. Os escultores em contrapartida mostram pontas de chinelos

¹⁷ Roupas para uso externo como mantos, adornos e abrigos de cabeça (HUGHES, 2006, p.52).

arredondados por baixo da saia, quando nenhum figurino apresenta pés descalços ou um tipo específico de sapato¹⁸.

Quando atores fazem papéis masculinos, usam túnicas e mantos dos atenienses da época, porém com uma única diferença: ambas indumentárias aparecem bem mais curtas e o órgão masculino é completamente exposto. O *chiton* era um retângulo de fazenda alfinetado em ambos os lados. Caso fosse alfinetado somente no lado esquerdo, levava o nome de *Exomis*, uma maneira de deixar o braço direito livre para o trabalho. A partir da metade do século quarto o usuário do *exomis* que vinha acompanhado de máscara representando escravo ou cidadão livre mais velho, é representado frequentemente com um manto.

Podemos distinguir facilmente os tipos de túnicas uma vez que as mesmas são alfinetadas de maneira diferente, o que não acontece com os mantos. Nas comédias os nomes dos mantos (*chlaina*, *chlanis*, *tribon*) descritos nos diálogos seguem os padrões do vocabulário moderno (vestes, abrigos de ventos, blazers, spencers, etc...) e para citarmos Aristófanes temos alguns exemplos: *sisura*, *spolas*, *kaunakes*, *sagma* e *xustis* (*As Aves*. vv. 122 e 933, *As Vespas*. vv. 1137 e 1142 e *As Nuvens*. v. 70).

Assim como nos referimos ao termo “casaco” de maneira geral para indicarmos um agasalho, o *himation* parece cumprir a mesma função ao envolver e abrigar o corpo de seu usuário. Como exceções às referências aos mantos acima denominados, existem abrigos que apresentam especificidades na maneira de vestir, como é o caso do *Chlamys* que é usado como uma capa que se abotoa no pescoço com um nó ou broche. Pode ser confeccionado por um tecido leve com borda decorada ou seguindo uma padronagem. Esta peça de roupa é citada em *Lisístrata* (v. 987) personificando o arauto espartano.

¹⁸ HUGHES, 2006, p.53.

A principal diferença entre os mantos do tipo *himation* é estabelecida pela qualidade do material empregado. A passagem de um *tribon* rusticamente confeccionado para uma *chlaina* tem um significado de melhor qualidade (*Assembleia das Mulheres*, vv. 416 e 606) e por conseguinte, mudança de status. A *chlanis* é uma variação no material empregado, uma lã mais fina usada nas festividades quando a melhor aparência se fazia de crucial valor. (*Assembléia das Mulheres*, v. 848).

Da mesma forma que o figurino feminino não pode ser acessado visualmente em seus detalhes pela audiência, outros recursos devem ser desenvolvidos no teatro. O tamanho, as bordas e as padronagens apresentadas nesses retângulos irão classificar os tecidos. O critério de valor muda sensivelmente uma vez que a longa distância filtra a percepção visual da plateia. A elaboração dos drapeados nos retângulos de tecido diante do corpo de seus respectivos usuários ganha tamanho e textura. O autor enumera estilos onde o retângulo mais curto e mais comum é descrito partindo abaixo do braço esquerdo, enrolado bem junto ao corpo, em direção ao peito e chegando embaixo do braço direito, atravessando as costas e caindo pelo ombro esquerdo, muitas vezes cobrindo o braço. Os outros dois estilos são variantes do acima descrito levando-se em conta apenas o tamanho do retângulo. Quanto mais tecido mais relevante seria seu usuário, que se apresentava com os braços completamente cobertos, e envolvidos fartamente no drapejado.

Vale dizer que a comédia aproveitou o quanto de surpresa uma peça de vestuário, tão pouco manejável, pode trazer para sua trama. As cenas cômicas se valeram da realidade, o impedimento de ações se harmonizavam com a falta de mobilidade nos braços e determinavam o status e a passividade de seus usuários.

Para o autor os mantos em geral são mais diferenciados pela fazenda que pelo modelo. Os estilos que davam maior liberdade aos braços estão diretamente ligados ao

tribon e a *chlaina* e também dependem do clima. *Himation* mais curto, *tribon*, no verão e *chlaina*, no inverno.

Em Aristófanes, temos pontuadas algumas falas que apontam o lugar dos calçados para a elaboração das tramas. Os comandos verbais de Praxágora para a colocação dos *lakonikas* masculinos, e as atitudes de Blepiros, ao utilizar os calçados e vestes femininos e delicados de sua esposa enriquecem o enredo e enfatizam a ironia. (*Mulheres na Assembleia*, vv. 269 e 319). A ausência de *lakonikas* em Ágaton é significativa também; ele deve estar descalço ou com chinelas femininas (*Tesmoforiantes*, v. 142). As *lakonikas* são chinelas de solas finas que se movimentam rasantes na altura do tornozelo para tornarem a encobrir novamente o calcanhar. Elas também apresentam tiras.

Existe um tipo de sapato de solado mais forte, usado tanto por cidadãos como escravos, que cobre os calcanhares e deixa os dedos livres.

O figurino das comédias pouco utiliza o uso de chapéus para caracterização e identificação de seus personagens. A cultura material sugere que os figurinos usados pelos atores, na Comédia Antiga, época em que os primeiros prêmios eram escolhidos, por volta de 432 a.C., permaneceram inalterados até o meio do século seguinte. O novo figurino foi desenvolvido por grupos itinerantes, adaptados no passar do tempo, configurando o perfil da Nova Comédia. Por motivos de estilo e condições sociais o *pilos* perdeu sua popularidade e foi substituído pelo manto masculino. Como indicador dessa transição, antes da metade do quarto século, esta touca cônica dos viajantes, junto com *chlamys* cedeu lugar ao manto. Porém vale ressaltar as roupas de baixo, pois estas irão realmente caracterizar o ator no desempenho de seu papel.

Além das roupas e calçados, acessórios, adornos, tom de pele e presença e/ou ausência do uso de maquiagem fazem parte da roupa total, ou melhor, adicionam recursos tanto visuais como interpretativos e simbólicos.

Para exemplificar tomaremos um item que compõe o vestuário grego e que faz parte do cotidiano da mulher grega clássica: o cinto. Em *Lisistrata* temos este acessório referenciado respectivamente nos versos 72 e 930 nas falas de Mirrina. Vejamos: “É que com dificuldade achei meu pequeno cinto no escuro. Eis que a cinta eu desato”.

O uso ou a ausência do cinto na roupa feminina grega tem na verdade, um papel de testemunho nos textos e nas representações iconográficas. O uso do cinto pode marcar etapas diferentes na vida feminina. A menina usa uma roupa que desliza livremente sem estar travada por um cinto. Parece que o primeiro uso está ligado à puberdade e ao noivado/casamento. Este primeiro cinto é geralmente consagrado à Artémis, nos sacrifícios preliminares do casamento, para significar a saída do mundo selvagem.

Por ocasião do casamento, a noiva se apresenta ao seu esposo na maioria dos casos sem este cinto de menina, mas sua roupa é presa por um fino acordoamento ou por outro cinto atado com um nó próprio do ritual, o nó de Hércules e a expressão “desamarrar o cinto” é sinônimo de realizar o ato sexual. A mulher casada usa novamente um cinto largo que ela desamarra no momento de dormir. O jogo sutil do uso e da remoção do cinto dá o ritmo da vida sexual da mulher grega: puberdade, casamento, parto. Sua doação à Artémis (mais frequente), à Héra, seja por parte das meninas ou das mulheres na hora do parto, permanece no domínio biológico. Pois não estamos aqui nos referindo aquele de Athená. Entretanto, usar um cinto pode ter um significado completamente diferente dentro do mundo masculino.

Para um grego, estar sem cinto é sinônimo de estar sem arma porque o cinto é antes de tudo a peça principal do armamento sobre a qual se pendura as peças de defesa e as armas ofensivas. Da mesma maneira *azostos* é o jovem que ainda não tem idade para usar armas ou o escravo que jamais terá direito em usá-las. Atar o cinto marca a ascensão ao mundo adulto e ao mundo dos cidadãos. O uso do cinto tem então um valor social e político. Devemos então concluir que existe uma oposição completa no significado deste mesmo objeto dentro do mundo masculino e do mundo feminino? Podemos logo notar que atar um cinto para um jovem é marca de passagem para o status de adulto-cidadão e colocar seu cinto para a jovem, marca a passagem ao *status* de esposa num primeiro momento, de mãe num segundo, o que na verdade faz a decomposição de dois tempos em uma única mudança, a mulher grega enquanto geradora de crianças legítimas (SCHMITT-PANTEL, 1977, p.1063).

Ao considerarmos Mirrina, uma esposa *bem-nascida* e que fazia parte do grupo seleto de esposas na peça *Lisístrata*, concluímos que o autor reverte seu papel de mulher reclusa, silenciosa e recatada.

Outra maneira de observarmos a descrição das roupas nas peças é através do recurso utilizado por Aristófanes para criar expectativas e metáforas. Algumas vezes esse recurso é anterior à efetivação da mensagem, ou seja, a roupa e o acessório percebidos visualmente veiculam mais prontamente sua realização, adiantando-se à ação teatral. O comediógrafo se vale desses recursos para criar uma expectativa de comicidade. A plateia interage imaginando a cena que se seguirá:

*Eu, silenciar diante de ti, ó maldita, que portas este véu sobre a cabeça? Que eu não viva então.
Mas se isto te impede, toma de mim este véu, pega-o, coloca-o sobre a cabeça e em seguida
cala-te (ARISTÓFANES. Lisistrata, vv. 529-31).*

Seja como for, é preciso votar de braço levantado, com a manga arregaçada. Vamos lá, puxem-me essas túnicas para cima. Calcem os sapatos despachem-se com veem fazer ao vossos maridos, quando se preparam para ir à assembleia ou para sair de casa. Mal tudo isto esteja em ordem, ponham as barbas. Quando as estiverem bem seguras, peguem nos casacos que bifaram aos vossos maridos e enfiem-nos; apoiem-se nas bengalas e ponham-se a caminho (ARISTOFANES. Mulheres no Parlamento, v. 270).

Como anteriormente citado os sapatos levavam o nome da cidade da sua proveniência, Esparta. A bengala era um complemento do traje masculino, que normalmente era usado por homens de idade avançada. A comédia consagrou a bengala como um elemento de identificação do personagem de idade avançada, que com ela sovava as outras figuras, em particular o escravo. Também usavam bengala os oradores mais *famosos* cuja atitude de reclinarem-se sobre ela era somada ao equilíbrio de expressão. Assim, percebemos que os critérios pertinentes ao estudo e à pesquisa ligados à indumentária, se estendem além do próprio aspecto material. Portanto, tentamos aqui enfatizar o valor dado aos contextos social e de uso de vestimentas e acessórios masculinos e femininos para objetivar nossas conclusões.

Por conseguinte as dúvidas começaram a surgir ao notarmos que os vasos em sua grande maioria apresentam a figura da *gynè* nas cenas de despedida do guerreiro, de maneira comedida, sem artifícios e em harmonia com o papel prescrito pela ideologia clássica ateniense. O espaço em que acontece a despedida, se não podemos afirmar seguramente como privado, pelo menos as figuras de outros membros que simbolicamente representam a família, participam do evento.¹⁹ No próprio vestuário, a imagem feminina representada em linhas simples, transmite situação de ordem e de enfrentamento comedido. O guerreiro, com suas armas pronto para lutar contra o inimigo, depõe o equipamento bélico, isto é, a panóplia, ao se despedir dos familiares.

¹⁹ Devemos reconsiderar as equações: mulher = ambiente doméstico ou privado, homem = ambiente cívico ou público; no caso das imagens relacionadas à despedida do guerreiro a ênfase se faz na passagem de um espaço para o outro, no pertencimento de cada personagem a vários espaços ao mesmo tempo e na interferência entre os espaços. (PANTEL, 2015, p.21).

Vemos assim que a cidade, simbolicamente, enfrenta seus adversários com soldados bem equipados, netos de antigos cidadãos, e ao mesmo tempo homenageia seus parentes, aproveitando os valores do *oikos* para corroborar e estimular a união da *pólis*.

Diante desses testemunhos, tanto textual como imagético deparamos com a identidade de fontes que trazem sempre uma participação masculina ativa, porém a historiografia recente já considera o papel feminino, retirando o estigma passivo e questionando assim o quanto a sociedade ateniense reconheceria tal situação incômoda, a meio do caminho e sempre negociável. (MEGA, 2002, p. 179).

No próximo capítulo iremos explorar o status das mulheres representadas na cerâmica ática de figuras vermelhas. Tal tarefa visa tentar compreender os distintos tipos femininos representados com sua “roupa total”. Vestimentas e adereços podem ou não identificar o estatuto de uma mulher. Muitas vezes o pintor deixou signos ambíguos e que provocaram um fervoroso debate entre os historiadores e os estudiosos de Atenas Clássica.

Capítulo 2: Variações do *status* feminino na cerâmica ática de figuras vermelhas.

O objetivo maior deste capítulo consiste em apresentar uma pequena amostragem do status feminino por meio de uma escolha de vasos áticos de figuras vermelhas que recaiam sobre diferentes circunstâncias de ações ou atividades de mulheres, para que possamos dar maior nitidez ao recurso da noção de *roupa total* e assim nos aproximar da representação de personagens femininos nos vasos do Pintor Niobide, com temática de *despedida de guerreiro*.

Ao retomarmos a ideia de que diante de uma representação, não nos deparamos necessariamente com um suposto real, reforçamos que essa distância é reconhecida em toda pesquisa iconográfica e por conseguinte, no caso das cenas de despedida do guerreiro, reconheceremos diferentes dimensões de temporalidades e de distintas interpretações. No tratamento entre os gêneros²⁰ em época de guerra, a urgência das ações masculinas se opõe a uma permanência da idade feminina. Para François Lissarrague (2008, p.267) nessas cenas o homem é percebido pelos pintores em três idades de sua vida: jovem, adulto e idoso, enquanto as mulheres parecem ter sempre uma única idade. Deste modo se torna difícil saber se estamos em presença da esposa ou da mãe do guerreiro, que no nosso parecer permanece sempre jovem.

Fig. 1

²⁰ Diante da riqueza das representações, à pluralidade dos níveis de leitura, o historiador se depara mais uma vez com a dificuldade de perceber o que faz parte do imaginário social e da cotidianidade, pois o traço de realidade não está logicamente ausente. (BERNARD, 2003, p.19).



Londres, British Museum E 448 – Stammnos - ARV² 992,65.

Na primeira imagem do presente capítulo vislumbramos à direita uma mulher segurando uma *oenochoé* e um *phiale* (prato raso): instrumentos dos rituais de libação, quase obrigatórios para marcar uma partida ou um retorno do guerreiro. A mulher entorna o vinho neste prato raso, que parcialmente oferecido aos deuses, será derramado no solo e o seu restante será bebido por cada um dos participantes. Ao proceder esta libação pela qual se enfatiza o oferecer e o compartilhar, marcam-se os elos que unem cada um dos membros do grupo, afirma-se, portanto, a relação que une este grupo aos deuses e mais, o ritual cria um muro sagrado. Na maioria das vezes, a mulher é a que leva os instrumentos necessários para esta operação, assumindo assim o centro do grupo familiar, um papel essencial da representação; pois por seu intermédio, na cerimônia, fica garantida a permanência do grupo.

Fig. 2



Tübingen, Universität E 104 – Cratera – ARV² 603,35

Com a mesma nitidez de seu papel em cenas religiosas, a mulher ocupa nas cenas de armamento um lugar de destaque, uma vez que traz as armas do hóplita que se equipa para luta, fazendo assim do homem um guerreiro.

No papel feminino de fornecerem guerreiros para *pólis*, o imaginário faz incluir as mulheres no próprio momento da partida para guerra, detalhando assim este lugar essencial. A cratera acima coloca esses dois momentos lado a lado; libação à esquerda e armamento à direita da cena. Diferentes elementos desta imagem permitem pontuar aqui uma dupla passagem. Por um lado o religioso e ritualístico da libação é garantido pela presença do altar, talvez de Apolo ou de Ártemis, caso vissemos na palmeira uma referência às divindades de Delos. A criação de um espaço sagrado possibilitou a passagem então do espaço doméstico àquele da guerra. Além disso, por outro lado o guerreiro que se apronta para partir está aqui vestido de um manto curto, *clâmide*, chapéu raso, armado de duas lanças da mesma maneira dos caçadores. Vale notar que vestido de caçador, ele recebe as armas do hóplita, sofrendo uma mudança de *status* pois ao recebê-las ganha um adorno que de alguma forma pertenceria àquele que estaria pronto para guerrear.

Fig. 3



New York, Metropolitan Museum 3111.10 – Lécito – ABV 154,57

Dentro do escopo de trabalhos manuais femininos²¹ este lécito apresenta as diferentes etapas da fabricação de uma fazenda. Uma atividade específica de mulheres, que de acordo com as roupas que se apresentam nos vasos nos levam a pensar que sejam aristocratas e que os pintores representavam de forma positiva²².

As mulheres preparam a lã, a pesam, fiam, tecem, dobram as peças de fazenda prontas para serem usadas. Outros acessórios apresentados cestas, fusos, navetes e o material para tecer propriamente dito: lã, pesos que estendem os fios da urdidura²³ no tear, peça metálica da balança fazem parte do processo da fabricação de tecidos.

Trabalhar para si mesmo pelo prazer é considerado como prova de habilidade e uma virtude. Para uma ateniense, fiar a lã não é então uma atividade socialmente desvalorizada. Athená, ela própria, a deusa tutelar da *pólis*, é uma divindade do trabalho - *ergon*. Ela porta o epíteto de *Ergané* – a artesã de mãos hábeis. Fiar a lã é imitar a deusa que encarna o modelo exemplar pois seria indiretamente participar de uma

²¹ O trabalho da lã é geralmente considerado, na Antiguidade como um trabalho de mulheres, porém o termo *talasiourgoi* que designa trabalhadores de lã pode gramaticalmente ser empregado para os dois sexos (CUCHET, 2013, p. 229).

²² O fuso tornou-se o símbolo da esposa dedicada, pois a tecelagem era a principal tarefa das mulheres na Grécia antiga. Por esta razão a literatura grega frequentemente associa a tecelagem com virtude feminina. Entretanto a fiação não estava restrita às mulheres virtuosas, mas também estava associada a todas as mulheres. Embora existam cenas de tecelagem que se coadunam com o arquétipo de ideal feminino, há muitas outras que associam este trabalho com mulheres que estavam bem longe deste ideário (WRENHAVEN, 2009, p.372)

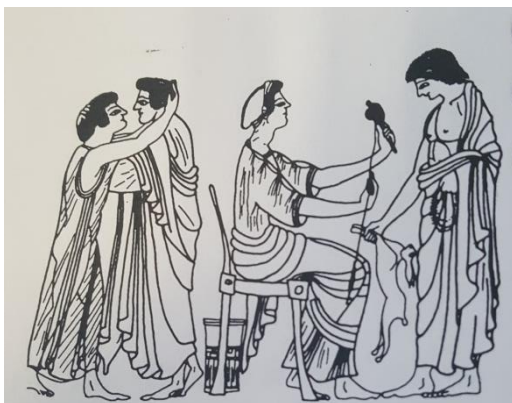
²³ Os fios que compõem a urdidura se localizam em ângulo reto com o solo. Na figura são estendidos no apoio superior do tear e apresentam pesos em suas pontas. Eles se opõem aos fios da trama, que são trabalhados com navetes e paralelos ao solo. Entretanto se esses últimos possuem menor tensão, graduam a maciez da textura do tecido.

atividade religiosa que desemboca na festa, na oferenda e no sacrifício. A produção de roupas do cotidiano relembra a confecção ritualística do grande manto bordado oferecido à Athená para enfeitar sua estátua durante as Panathenéias. Este tipo de trabalho tem conotação inteiramente positiva. A referência constante a uma ordem transcendental àquela do trabalho - *ergon* - toma um peso simbólico positivo que modifica certamente o significado do mesmo. Outra característica da condição feminina é o cumprimento de muitas atividades dentro da mesma cena.

O trabalho na Grécia é frequentemente tido como pejorativo pois ele exige esforço físico. Em escavações feitas no bairro do Cerâmico, onde ateliers de olaria foram desenvolvidos, existiu um edifício “Z” cuja interpretação arqueológica reconhece ao mesmo tempo como um lugar de oficinas textéis e de prostituição (*porneion*). Além de pesos para teares, também foi encontrada cerâmica de banquete, pisos decorados que sugeriam a função de albergue para o edifício, uma vez que sua localização atraía grande circulação²⁴ privilegiando a socialização.

Fig 4.

²⁴ As escavações feitas por Ursula Knigge comprovaram a existência de 20 quartos, corredores, pátios espalhados e três grandes cisternas- provas suficientes de que se tratava de uma unidade de produção têxtil.



Atenas, Céramique 2713 – Alabastro – Paral. 331

Sobre este alabastro ático de figuras vermelhas estão representados de um lado um *erasta* e um *erômeno* abraçados e do outro lado um jovem envolto num manto que oferece uma lebre a uma mulher que fia. A mulher sentada fiando nos leva a crer primeiramente que seja o próprio símbolo da esposa, dona de casa, mulher reclusa. Porém, observando detalhadamente não se trata aqui de uma cena da vida de um casal como tinham imaginado os arqueólogos do século XIX. A mulher que fia nesta atitude modesta, é também a *hetaira* que de certa forma se identificando com a esposa dá, assim, mais admiração e distinção à sua sedução.

Fig. 5



Berlim, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung F 2289

Alguns vasos usados nos *symposia*, direcionados para o público masculino mostram mulheres cardando a lã sem proteção no joelho²⁵, com as pernas expostas para seus observadores. No medalhão da taça acima vê-se uma mulher sentada com sua perna completamente exposta, enquanto a outra mulher de pé levanta seu próprio véu, assim considerado um gesto de sedução (WRENHAVEN, p.373, 2009). Atrás dela está uma *kliné*, pequeno leito²⁶, acrescentando ainda mais erotismo à cena.

Vestidas de modo sofisticado as duas mulheres apresentam roupas transparentes, *chiton* jônico e dórico, manto, *himation*, adornos de cabeça, *sakkoi* e joias que segundo a autora se identificam com prostitutas à espera de seus clientes. A cena intencionalmente criada para confundir seus fruidores, ou seja, a ambigüidade da cena representada aumentava a dúvida diante de seu observadores pois os mesmos deveriam identificar os diferentes *status* de cidadãs ou prostitutas (WRENHAVEN, 2009, p.374).

Como artefato de *symposion* vemos os cestos de trabalho na cena da taça: um apresentado em primeiro plano, no chão, com a finalidade específica da tecelagem e outro pousado em cima do sofá seguem a mesma direção ambígua, pois segundo Davidson cestos de trabalhos em cenas de *symposion* têm a intenção de indicar o local ou talvez o *momento* do dia. Por exemplo cestos de trabalho em uso indicam um tempo diurno enquanto cestos de trabalhos pendurados, um tempo noturno (DAVIDSON,1997, p.89).

Nas três imagens a seguir vemos a representação das figuras femininas, cada qual em atividades fora de casa e com acessórios, roupas e contextos diversos. O altar,

²⁵ O ato de cardar a lã implica o uso de protetores de terracota (*epinetron*) no joelho, colocados em cima da perna onde se trabalha, têm a superfície áspera com o intuito de esticar as fibras, além de afastar a própria roupa de quem cumpre a tarefa – ou seja da artesã.

²⁶ Os símbolos muitas vezes mostrados para indicar o interior de casas gregas, tais como: portas, mobílias, detalhes arquitetônicos, espelhos, guirlandas e mesmos cestos de trabalho – podem também significar o interior de Bordéus ou ainda casas de prostituição mantidas por seus proprietários.

a fonte e o comércio são lugares externos ao espaço convencionados à *gyné*, porém não são exclusivamente femininos, nem de um único *status*. Pode-se encontrar escravas estrangeiras ou mesmo cidadãs.

Fig. 6



Conpenhague, Natural Museum 6 – Taça – ARV² 173,9

O altar diante do qual uma jovem realiza um gesto ritualístico trazendo a cesta típica do sacrifício, apresentado por uma oferenda, talvez bolo ou algo comestível. Nele seu conteúdo é revolvido e atizado por ramos, o que reforça ainda mais o valor da ação religiosa na criação do espaço sagrado.

Fig. 7



Milão, Museu Arqueológico 266 - Taça – CVA, Itália 31 Pl. 1

A necessidade de abastecimento de água no *oikos* faz com que esta função seja das mulheres (ida às fontes na *ásty*). Isto permite que ela saia para o espaço público. Neste vaso a roupa da mulher é transparente com manto amarrado na cintura e apresenta na cabeça um *sakkos*.

Fig. 8



Adolphseck, Kassel, 42 – Peliké – ARV² 540,4

Sobre a peliké, pequena ânfora bojuda situada aos pés dos dois personagens da cena, uma mulher compra o conteúdo do vaso pois vemos o alabastro, vaso para conter óleo perfumado, e o funil nas mãos do vendedor. No gestual masculino vemos a preocupação de não se perder uma gota ao efetuar o transporte do líquido para o alabastro. O corte de cabelo feminino era usual entre escravas e nas mulheres que participam em funerais, em sinal de luto.

A convivialidade feminina nas festas e concursos.

Fig. 9

Lado A



Lado B

Compiène, Musée Vivienel – Taça – ARV² 922,1

Como introdução na descrição deste vaso, temos no lado A uma colheita ritualística de frutas e no lado B flores e perfumes presentes como ícones da beleza feminina.

Nos pomares ou nas conversas animadas sobre flores ou perfumes as mulheres se reúnem e estabelecem novas relações. Notamos sobre os dois lados desta taça, alabastros, longos *frascos de perfume* de origem egípcia, e um vaso curioso, colocado sobre uma prateleira à esquerda da árvore (lado A) que faz grande parte das cerimônias de casamento e ainda como oferenda funerária. Sobre o lado A as atividades destas mulheres poderiam ter uma conotação ritualística, pois estariam impregnadas de uma atmosfera comemorativa. As roupas das participantes não são de trabalho e seus cestos são de muita qualidade, nos indicando uma festa. No lado B, a jovem que sentada no

trono, vista de frente com a cabeça de perfil, os pés colocados sobre um pequeno banco, segura uma flor na mão e como está sentada num plano superior ao das outras mulheres, isto nos leva a crer numa postura aristocrática.²⁷ Destas imagens se desprende uma visão muito positiva da sociedade feminina e da dignidade da mulher e dos cuidados com o corpo.

Fig 10



Bâle, coleção privada

Segundo Claude Bérard as mulheres procuram se identificar com as Musas mais do que Athená. Notamos primeiramente no espaço arquitetônico, devido ao seu tamanho e forma, à esquerda, a porta da casa. Esta sublinha o traço intimista da cena. Percebemos então que estamos num ambiente privado – oikos – , excluindo a possibilidade desta atividade ter sido exercida no teatro ou na *agorá*.

Ao centro, um podium demonstra na representação, a cena principal de um concurso musical. Sobre o estrado uma jovem sentada toca lira decifrando atentamente a partitura notada sobre uma tira de papiro, desenrolada por uma acompanhante. Sobre a plataforma percebemos uma caixa de madeira aberta, que contém certamente outros

²⁷ De acordo com Nikolina Kei em cenas de partida a presença discreta da flor – aroma – remete às noções gregas de *philia* (amizade) e de *charis* (amor). KEI, N. Oferecer uma flor, oferecer sua *philia*. *Revista Tempo*, Vol. 21, n. 38, 2015.

rolos de papiro, partituras musicais ou poemas. À direita uma terceira mulher assiste à cena, segurando uma lira à esquerda e uma caixa fechada com o braço direito. Esta representação nos leva a perceber que a mulher da direita aguarda sua vez no concurso musical, pois segura a lira e porta a caixa ainda fechada. Todo conjunto denota temporalidade.

Este artefato desvela o nível de cultura pelo qual poderiam atingir as ricas atenienses ou *hetairas*. Elas são musicistas, cantoras e até mesmo poetisas. Elas sabem ler, são organizadas, se agrupam para divertimentos de qualidade, possuem ou pelo menos tinham acesso às bibliotecas especializadas. Constatamos assim que o espaço político da *agorá*, lugar de concursos musicais masculinos na ocasião das festas das Panatheneias por exemplo, se opõe ao espaço da casa onde ‘reina’ harmoniosamente os grupos das mulheres. Logo diante da sociedade dos homens, as mulheres instauram manifestações culturais paralelas.

Fig. 11

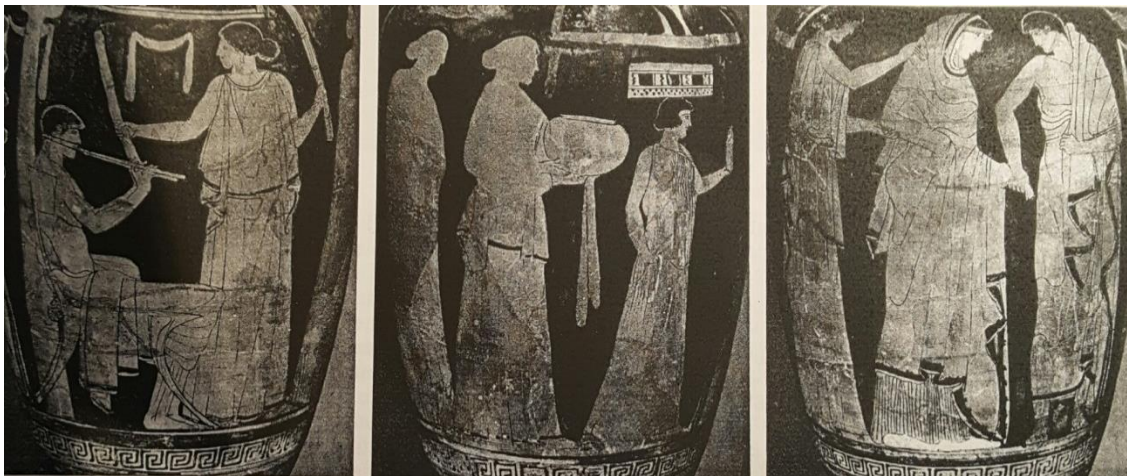


Vienne, Kunsthistorisches Museum 1, G788 – Cratera

No centro da cena desta cratera uma jovem flautista está sentada sobre uma elegante cadeira com espaldar. Diante dela uma outra mulher, vestida de roupa longa com tecido bordado e com faixa na altura dos seios, traz um elmo na cabeça e segura

um bastão comprido na mão direita e um escudo redondo de hóplita no braço esquerdo. A cena está enquadrada por dois jovens. A identificação da jovem armada e vestida como Athená se dá por meio do reconhecimento do contexto. Se trata de uma dança com armas a *pyrrica*. Nesta cena vale enfatizar o prestígio vindo de sua participação de conotação sagrada enquanto dançarina que imita a deusa *políade* uma vez que seu *status* social fica completamente em segundo plano. A indicação do sagrado se deve ao templo apresentado no canto esquerdo do vaso.

Fig.12



Copenhague, National Museum 9080 – Loutróforo – ARV²841,75

Nesta cena o carro nupcial desaparece e o pintor centrou o evento sobre o acolhimento da noiva na hora de sua chegada à casa do noivo. A imagem deste *loutróforos* nos parece carregada de emoção e acolhimento. A jovem mulher, com a cabeça coberta numa dobra de seu manto está, ao mesmo tempo, recebendo o toque de uma companheira e sendo conduzida por seu marido, que lhe segura a mão. Ele a guia na verdade pelo pulso, gesto específico do ritual frequente em outras imagens que tratam desta temática. A troca de olhares do casal é intensa. Jovens mulheres seguem com presentes (grandes recipientes bojudos, cestos e frasco de *perfume*) enquanto que na casa um amigo toca flauta e uma mulher agita duas tochas em sinal de boas vindas,

antes de proceder o ritual de purificação. O casamento ateniense pode ser definido como uma combinação complementar de práticas jurídicas e rituais.

Fig.13



Milan coll. Torno C 278 – Hídria – ARV² 571,73

Nesta *hydria* duas *Niké*, deusas que simbolizam a vitória, ajudam Athená (filha de Zeus e Métis, Athená também é uma divindade dos ofícios e do artesanato)²⁸ a coroar os artesãos que decoram crateras e cântaro. No detalhe desenhado na extrema direita, uma mulher pinta a voluta de uma grande cratera. Não sabemos ao certo seu *status* – escrava ou mulher livre – sua presença nos indica uma atividade feminina numa oficina de pintores masculinos, na qual ela é a única mulher pintada e numa postura diversa dos trabalhos tradicionais do gineceu.



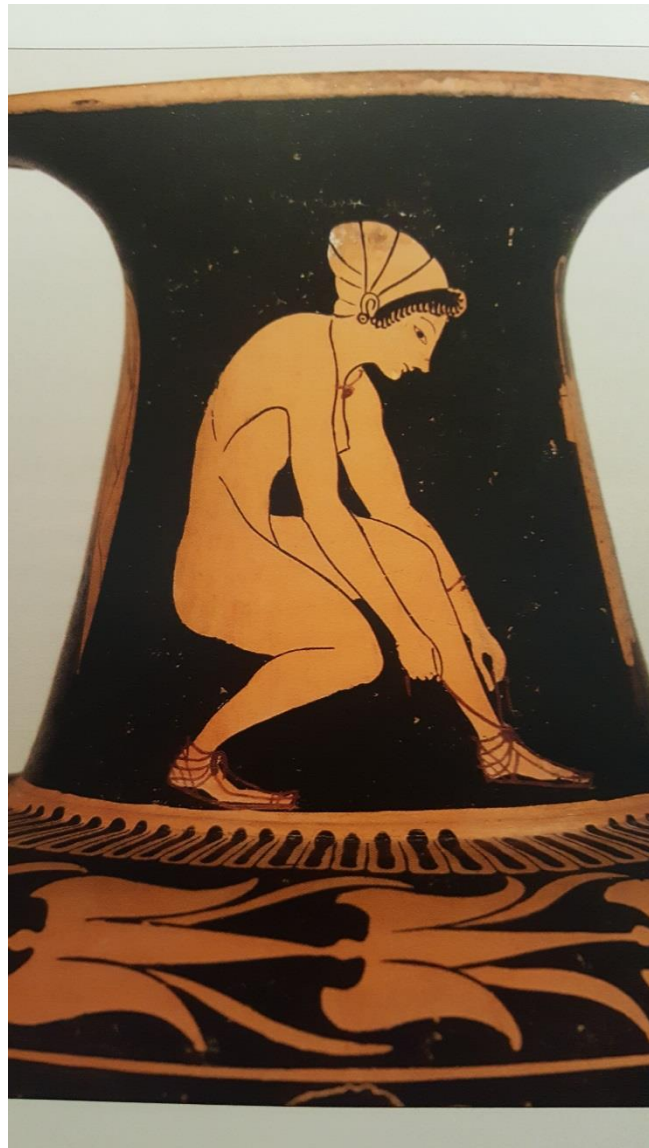
Trabalhamos neste capítulo com os vasos nos quais a mulher aparece com diversas atividades internas e externas, e ao ar livre. Estas atividades nos mostram que

²⁸ Detienne, M. e Vernant, J.-P. *Métis: as Astúcias da Inteligência*. São Paulo: Odysseus, 2008 (1974).

elas poderiam participar de rituais, nos quais criam espaços sagrados. Ela ainda aparece como tecelã, musicista, coletora de frutos e flores para perfume, dançarina, buscando água na fonte e provavelmente exercendo atividades de troca de compra e venda. Chegamos a essa diversificação não só pela indicação do pintor, mas observando as roupas, acessórios e posturas.

Neste trabalho finalizamos com a descrição deste último vaso para destacar a diversidade das posições femininas com que nos deparamos nesta amostragem. Ao tentarmos definir o *status* da figura feminina na despedida do guerreiro selecionamos vasos de um só pintor com intuito de filtrarmos um pouco essa diversidade por meio do seu próprio estilo. Porém, preencher lacunas diante de tantos trabalhos iconográficos já realizados se torna minimamente impertinente. Este não seria o objetivo da nossa pesquisa. O papel público das esposas dos cidadãos segue um envolvimento com a *pólis*, que no contexto ateniense pinçado pelo pintor Niobide se confunde com o período bélico. Tratar a despedida por linhas simétricas e equilibradas seria “modelizar”, usando a linguagem de François Lissarrague, aquilo que se gostaria de ver. Entretanto, esbarramos como já citamos acima com problemas de idade, modelos e expectativas das ações de uma cidadã²⁹. Difícil tarefa a nossa de querermos etiquetar compartimentando atitudes com imagens. Vale dizer que tais modelos desde muito ironizados por Aristófanes em suas peças aumentam ainda mais a ambiguidade no olhar para tais figuras.

²⁹ Tecer um tecido transparente requer grande habilidade de confecção tanto quanto matéria prima usada na peça uma vez que seria difícil de ser encontrada. Assim se ligarmos unicamente uma túnica transparente à ideia de erotismo estaríamos restringindo seu significado. Uma cidadã ao vestir algo diáfano poderia estar também demonstrando riqueza. O modelo de cidadã restrito à roupas pesadas, protegida pelo seu véu, não se coadunaria com figuras femininas adornadas de joias e nuas ?



Paris,
Louvre, G2

Musée du

Capítulo 3:

Cenas de

‘Despedida do Guerreiro’ do Grupo de Niobide

O terceiro e último capítulo desse trabalho tem como objetivo analisar as cenas de ‘despedida do guerreiro’ atribuídas ao Pintor Niobide. Em nossa análise focaremos

as figuras femininas nas cenas e levantaremos os signos relacionados à questão da ‘roupa total’.

Em nossa pesquisa cotejamos 13 vasos do estilo ático de figuras vermelhas atribuídos ao Pintor Niobide. Cinco são pelikés, quatro crateras, duas ânforas, um stamnos e uma hydria. Os referidos vasos foram encontrados tanto no Mediterrâneo Oriental (Rodes, Atenas), quanto no Mediterrâneo Ocidental (Sicília e Etrúria). Assim, já percebemos que ocorreu uma circulação da temática na Bacia do Mediterrâneo e o ateliê de Niobide representou tal temática em diferentes suportes cerâmicos, com distintos usos. Isso reitera nossa ideia de que as cenas de ‘despedida do guerreiro’ foram bastante populares durante o V século a. C., coincidindo com o regime democrático na pólis dos Atenienses.

O Pintor Niobide ou ‘Grupo de Niobide’ teve sua atuação no Cerâmico de Atenas durante a primeira metade do V século a. C., caracterizado pelo ‘estilo severo’³⁰ da cerâmica ática de figuras vermelhas. Niobide se especializou na pintura de grandes vasos e nas temáticas de combates épicos (amazonomaquia, ciclo troiano e

³⁰ Estilo Severo

No início do VI século, temos a influência Jônica na arte Grega, que sobrevinha das ilhas do mar Egeu e de cidades litorâneas da Anatólia. Após o começo das guerras greco-pérsicas e a vitória dos gregos sobre os persas, a noção de segurança e independência cresceu entre eles e influenciou a mesma, que livrava-se assim dos resquícios orientais. A estatuária Arcaica e seus tipos - o *kouros* e a *kore* - é definitivamente deixada para trás. A nova ética, na evolução da *kalokagathia* - a identificação da Beleza com a Virtude - para a *paideia*, significou educação integral para a formação de um cidadão perfeito. Um dos termos gregos para nomear a perfeição corporal é *agalmattias*, significando "estatuesco". Essa associação íntima entre corpo e imagem fiel do corpo, inaugurada no período Severo fez da estatuária para os gregos uma segunda Natureza.

Na segunda metade do século V o estilo Severo apresenta um realismo idealizado junto a um rigoroso equilíbrio, visível na escultura e demais artes. O nome desse estilo advém de sua austeridade e economia formais e seu repúdio ao decorativismo. Nos vasos do início do período clássico as figuras se modificam no que concerne à anatomia e ao vestuário. Este último passa a ser menos decorativo e apresenta aspectos de uma delicadeza desenhada. Boardman fala da maciez das dobras mais reais no planejamento das roupas femininas, muitas vezes finalizadas apenas por uma sugestão decorativa de pequenos pontos em contraposição às bainhas em zigzag do período Arcaico (BOARDMAN, 1989, 12).

centauromaquia). Niobide foi ‘mestre’ do Pintor Polygnotos e deixou como herança para os pintores³¹ desse grupo seus temas e em especial o da ‘despedida do guerreiro’.

Partiremos agora para a análise das cenas de nosso corpus imagético. A primeira encontra-se em uma peliké (ficha 1) no Lado A uma mulher porta oenochoé e phiale em frente a um altar, gesto claro de libação. No centro da cena encontra-se um guerreiro com toda sua panóplia (elmo, lança, escudo) e clâmide³² e à esquerda um homem idoso segurando o cajado. No lado B, duas mulheres ladeando Poseidon. O nosso foco consiste em analisar a representação da mulher no Lado A. Ela veste um chiton e em sua cabeça há uma espécie de ‘touca’ denominada sákkos. No lado B a mulher representada à esquerda está com fitas na cabeça e explicita também uma mensagem religiosa. O altar no Lado A e a divindade no B reiteram a presença do sagrado. O ritual de ‘despedida do guerreiro’ com efetiva atuação da mulher no Lado A pode estar conectado com as outras figuras femininas do B, pois o guerreiro hoplita poderia estar partindo para um combate, entretanto viajaria em uma nau pelo mar. Daí a preocupação da mulher em realizar libações para a divindade marinha. Lembremos que a datação do artefato (c. 475-425 a. C.) coincide com o pequeno intervalo entre os dois grandes conflitos do V século a. C. (Guerras Médicas e a Guerra do Peloponeso).

No segundo vaso do corpus, uma peliké, vislumbramos no Lado A uma Niké alada realizando libação em um altar segurando uma oenochoé junto com um efebo imberbe portando lança. O jovem veste um pilos (chapéu de feltro) e um chitoniskos (um chiton curto). No lado B, há uma mulher com oenochoé e phiale e um jovem à sua

³¹ Os pintores Héctor e Lykaon pertenciam ao Grupo de Polygnotos.

³² O Clâmide manto que pertence ao vestuário masculino usado por guerreiros, efebos, arautos e viajantes. Tem sua origem na Tessália e forma basicamente retangular com curva na borda. *Clamydion* diminutivo de *clâmide* seria uma referência ao manto usado pelos efebos.

frente portando lança. A figura alada, Niké, sugere não só uma presença do sagrado, mas também a vitória final do combatente.³³ Mais uma vez a unidade mínima (mulher segurando oenochoé e phiale, como aparece na primeira peliké analisada) sugere o sintagma do ritual de libação e proteção do guerreiro em tempo de conflito bélico.

O terceiro vaso, uma ânfora, Niobide representou, no Lado A, a despedida do guerreiro em espaço externo, presença de palmeira. O guerreiro encontra-se armado e segura uma phiale (libação) entre duas mulheres, elas seguram um ramo (hera ζ). No lado B, um homem veste himation e segura um cajado, entre duas mulheres, uma segura uma phiale e ambas ramos de hera. Todas as mulheres representadas possuem em suas cabeças penteados sofisticados e portam sákkos e fitas amarradas de formas bastante elaboradas. Duas portam acessórios (brincos nas orelhas) e uma variedade têxtil que vai do tecido plissado, bordado e listrado. Niobide claramente representou nessa ânfora um grupo, provavelmente familiar, da elite aristocrática de Atenas.

Na quarta cena, em uma ânfora, o artesão apresenta no Lado A, na parte central, dois homens: um hoplita (armado, com sua panóplia) e um idoso segurando seu cajado com gesto de saudação. Ao lado do idoso o esquema (unidade formal mínima) característico de Niobide: mulher segura oenochoé e phiale (libação). Além do gesto ritual, Niobide nos mostra o status da figura por meio de sua vestimenta (himation e chítôn de manga comprida), de suas jóias (colar e brincos) e seu cabelo preso com fita. Portanto, é uma mulher que pertence a um oîkos da elite ateniense. A mulher representada ao lado do guerreiro porta um diadema na cabeça, além de colar e brincos. Ela veste um chiton com as extremidades bordadas e seu gesto nos remete à ideia de aidós (recato) na iminência de velar o rosto.

³³ DESCHOT, Gaëlle. Le Départ du Soldat. In: BOEHRINGER, S et COUCHET, V.S. (orgs) *Hommes et Femmes dans l'Antiquité Grecque et Romaine. Le Genre: Méthode et Document*. Paris: Armand Colin, 2011, p. 77.

No Lado B a figura central é uma mulher com o mesmo padrão isotópico característico de Niobide (segura oenochoé e phiale). Ela encontra-se entre dois jovens guerreiros com *petassoi* (chapéu que alude a figura do efebo) e vestem clâmides. Tanto o lado A quanto o B marcam a participação ativa de mulheres no âmbito familiar, religioso e cívico. Como demonstra Violaine Sebillotte Cuchet, as mulheres atenienses cidadãs participam ativamente da vida cívica da *pólis*. O status dessas mulheres representadas na ânfora de Niobide nos remete às camadas mais abastadas da sociedade ateniense do V século a. C.

O quinto vaso é uma cratera com volutas ricamente decorada. O lado A lembra bastante o esquema adotado na ânfora analisada anteriormente: na área central um idoso e um *hoplita*. A diferença aqui consiste na representação das posturas, ou seja, o idoso curvado encontra-se sentado e o jovem de pé está apoiado em sua lança e com postura de “vigor”, de *andreia*, voltado para o idoso e para seu escudo suspenso. As mulheres encontram-se na extremidade da cena: a da esquerda segura uma phiale e a da direita um ramo. Esse esquema marca bem o esquema de Niobide, vale voltar ao artefato anterior, o vaso número quatro de nosso *corpus*. No Lado B há uma repetição do esquema do Lado A: a figura central sentada não é o idoso, mas Poseidon segurando a phiale e o tridente. Lembremos que Poseidon também aparece na peliké (Lado B de nosso primeiro vaso) e está relacionado à despedida do guerreiro. Em nossa cratera, Poseidon está ladeado por mulheres, a da direita possui o mesmo esquema peculiar de Niobide (segura oenochoé e phiale), as outras duas em pé e voltadas para a divindade. No lado A provavelmente Niobide marcou bem o espaço privado, o oîkos, a reunião familiar entorno do guerreiro, em contrapartida no lado B Niobide explicitou a esfera sagrada com os ritos praticados por mulheres à divindade marinha e equestre.

Nosso sexto vaso é uma peliké e nos interessa, em especial, o Lado A com uma mulher ao lado de um altar. Identificamos aqui o mesmo esquema presente em outras cenas de Niobide: mulher ricamente adornada (diadema, chiton plissado sob o himátion) segurando *oenochóe* e *phiale*. A mulher, protagonista do ato sagrado (libação) está voltada para o jovem imberbe e há uma troca de olhares entre eles, marcando assim uma proximidade-intimidade entre os dois. O efebo, no centro da cena, está com seu dorso coberto pela clâmide e apoiado em sua lança, com *petasos* na cabeça (signo próprio dos efebos). Ao lado dele, um homem barbado vestido de *himation* porta um cajado (signo de cidadania). Nesse artefato demarcamos mais uma vez a efetiva participação de mulheres (cidadãs) em ritos de passagem do oîkos de guerreiros e futuros cidadãos da pólis de Atenas no V século a. C.

Na peliké (vaso de número sete de nosso corpus) podemos identificar no Lado A um jovem se arrumando ladeado por duas mulheres. Niobide repete seu esquema: uma mulher com *phiale* e *oenochóe* e a outra com um ramo. Portanto, uma cena clara de esfera religiosa e privada, pois há a representação de uma cadeira. Partindo da noção de ‘roupa total’ vislumbramos que ambas usam diadema na cabeça, vestem *chiton* sob *himation* e possuem gestual claro relacionado à esfera sagrada (signos: *phiale* e ramo). O pintor explicitou nas vestimentas das três personagens o status dos participantes da cena. As roupas são ricas e elaboradas, pois percebemos que as camadas de tecidos, isso quer dizer o ‘panejamento’, ou drapeados em volume dos tecidos, além do diadema, confirmam que essas mulheres provavelmente pertenciam à aristocracia de Atenas.

No stamnos (vaso de número 8), Lado A, há a representação de um guerreiro ladeado por outro guerreiro, uma criança e uma mulher. O interessante consiste em constatar a presença de uma criança (Alkmaion) segurando o braço direito do guerreiro. A mulher, identificada como Eriphyle, está voltada para Amphiaraios, seu marido. Trata-

se de uma narrativa mitológica do ciclo tebano, especialidade de Niobide.. Podemos pensar na angústia da mulher e da criança com a despedida do chefe da casa ; O Lado B mostra o gestual e o diálogo entre duas mulheres e um homem (cidadão pois porta cajado) vestido de himation. Não é uma cena de libação e nem religiosa, os gestos não são contidos. Esse vaso marca bem uma ‘infração’ nos esquemas do Pintor Niobide.

Nosso nono vaso consiste em uma *peliké* e tanto no Lado A quanto no B as mulheres realizam o ato de libar. No Lado A o guerreiro encontra-se entre uma mulher e um cidadão barbado e com cajado. A mulher segura uma *phiale* e uma *oenochóé*, reiterando assim o padrão de Niobide. Ela está vestida com *sákkos* sob diadema na cabeça e seu *chiton* apresenta-se cintado, formando uma dobra, que se chama *kolpós*. O cinto segundo Pauline Schmitt Pantel³⁴ significa o *status* de uma mulher apta para procriar, ou seja, o sentido de uma *oikía*, uma família, perpetuar o corpo cívico. Provavelmente o jovem imberbe no centro da cena seria o filho do casal. A partir dessa cena com as outras anteriormente analisadas, podemos refletir sobre o estatuto da mulher presente nas cenas de ‘despedida do guerreiro’. A mulher representada é uma cidadã na medida em que na outra extremidade da imagem Niobide pinta um homem com cajado. As mulheres ricamente vestidas e adornadas seguram vasilhames próprios dos rituais cívico-religiosos de Atenas. Dessa forma, todos esses signos (unidades formais mínimas) confirmam uma efetiva participação feminina tanto no *oîkos* quanto na esfera religiosa de Atenas durante o V século a. C. No outro lado da *peliké* há uma mulher segurando a *phiale* e outra com um gestual que nos permite pensar uma performance ativa e protagonista da mulher no âmbito sagrado.

Na hydria (vaso de número 10), no Lado A, no centro da cena, um guerreiro armado de elmo, escudo redondo com duplo punho e lança olha em direção à esquerda,

³⁴ SCHMITT PANTEL, Pauline. La Ceinture des Amazones: entre mariage et guerre, une histoire de genre. GERCHANOC, F. et HUET, V. *Vêtements Antiques. S’Habiller, se Désabiller dans le Mondes Anciens*. Arles: Errance, 2012, p. 27.

para uma mulher alada, Nike³⁵, que toma uma espada pela mão. Ao seu lado, um idoso de cabelos brancos está sentado, apoiado num cajado e estendendo o braço direito. À direita da cena, entre duas colunas, uma mulher vestida de *péplos*, *sákhkhos* nos cabelos, segura uma *oinokhóe* na mão direita, fazendo menção ao soldado que segura um *phiale* na mão direita.

A mulher sugere realizar um ato da libação. A libação dá à mulher um papel essencial, pois é ela quem tem a tarefa de repor o líquido na *oinokhóe* e junto ao guerreiro marcam os elos que unem os participantes da cena com os deuses. Segundo Lissarrague tal gesto atualiza as relações de família, portanto ela é indispensável ao ritual.

Um cachorro se encontra entre o personagem feminino e aos pés do guerreiro. O animal poderia criar uma associação com os ritos de passagem para idade adulta e à cidadania, onde o jovem é representado no caçador e no guerreiro. O elmo do soldado, por se encontrar valorizado pelo tamanho e localização de seu usuário, ultrapassa o espaço delimitado da cena e sobrepõe uma frisa de pequenas palmeiras.

O gesto da Nike oferecendo a espada ao guerreiro é uma inovação da época (DESCHOT, 2011, p.78). A espada é uma peça de armamento secundária, utilizada para combate específico quando as fileiras dos *hóplitai* são quebradas. Ela evoca a vitória final do combatente. É tanto um símbolo cultural como poético dos reis e heróis. O mesmo acontece com o elmo coríntio levado pelo personagem principal, uma vez que não se encontra mais em uso nesse período; ele se tornou uma iconografia dos heróis dessa época. A representação dos elementos fora de uso na falange *hóplita* no momento da criação do vaso é uma maneira utilizada pelos pintores para assimilar os *hóplitai* aos heróis e por conseguinte sublinhar o valor dos mesmos. O jovem não apresenta

³⁵ A personificação da vitória. Representada com asas e voando em grande velocidade. Em Atenas, Nike era epíteto de Athena.

equipamentos nos pés, suas pernas estão nuas. As *cnémides* não são apresentadas nesta imagem. Para esta roupa o soldado retoma o que chamamos de “nudez heroica”.

O velho sentado esboça um gesto com o braço direito, provavelmente um aperto de mão, símbolo de um elo forte. Ele poderia ser o pai do soldado. Ele próprio antigo soldado. Sua presença sublinha a sucessão de duas classes de idade: os filhos que sucedem aos pais como soldados. Além disso, esta figura do velho sentado é reintroduzida na metade do V século nas cenas de despedida. A posição sentada o torna mais vulnerável e sugere uma necessidade imposta aos cidadãos de proteção aos mais velhos.

Tradicionalmente os personagens são interpretados como tendo elos de parentesco. Na verdade as colunas sugerem as portas da casa e a pessoa encontrada na soleira poderia ser então a esposa, aquela que toma conta da casa, *oikos*, e o perpetua. Nesta perspectiva, os dois personagens da esquerda e da direita são interpretados como pai e a mãe do soldado, esta última sendo associada muitas vezes com a partida do guerreiro, como Tétis que coloca armas em Aquiles, antes da guerra de Troia (temática usual no ateliê de Niobide). Podemos a partir daí interpretar a imagem como valorização não somente do *hóplita*, mas igualmente do lugar feminino, do papel das mulheres na perpetuação da *pólis*, através da reprodução de cidadãos e guerreiros valorosos.

Segundo Deschot, notamos muitas oposições representadas, tais como: jovens e idosos, aqueles que partem e os que ficam, homens e mulheres, mortais e imortais. Cenas que representavam relações sociais ideais, usualmente colocadas sobre utensílios destinados ao uso cotidiano.

Nas duas próximas crateras (11 e 12) daremos destaque à efebria. Na cratera de número 11 de nosso corpus vislumbramos duas mulheres na extremidade esquerda – Lados A e B – segurando *phiales*, ato claro de libação. No Lado A há um guerreiro

representado no centro da cena e não porta escudo, provavelmente consiste em uma despedida de efebo. No outro lado da cratera o mesmo esquema se repete.

Na outra cratera (número 12) os detalhes saltam aos olhos, em virtude da mulher ajudar a preparar o efebo com sua panóplia. Tanto o efebo quanto a mulher olham em direção à Niké alada que saúda o jovem efebo com uma oenochoé à mão. Esse rapaz encontra-se próximo a uma coluna e segura uma phiale. Provavelmente consiste em um rito de passagem do jovem efebo para um status superior de guerreiro, pois a mulher segura o elmo e o escudo, armamentos da panóplia hoplítica. No Lado B um homem com cajado ladeado por duas mulheres que portam *phiale*, ramo e *oenóchoe*. Todos os signos reiteram a atuação de figuras da esfera do feminino (Niké e mulheres) em um rito importante familiar.

Em nosso último artefato, uma cratera, vislumbramos Niké alada e a mulher na cena de despedida próxima a um dos cavalos. Além do guerreiro armado, há também a representação de um auriga. Os signos explicitados por Niobides reiteram a ideia de uma família abastada realizando os ritos necessários para pedir o sucesso na empreitada do guerreiro.

Os treze vasos selecionados do Grupo de Niobide explicitam um esquema particular de representar a ‘despedida do guerreiro’. As mulheres aparecem luxuosamente vestidas com adereços próprios da elite aristocrática de Atenas. Além das vestimentas, cabeleiras e joias, as mulheres portam vasilhames de libação. O papel ativo e protagonista das mulheres representadas foi várias vezes reiterado por uma entidade feminina que fazia parte do imaginário ateniense: a Niké alada. Esse esquema pictórico isotópico nos ajuda a refletir sobre o papel da mulher cidadã na pólis dos Atenienses durante o V século a. C.

Conclusão

Quando celebramos um discurso, como no caso proposto a partida de guerreiros nos vasos áticos de figuras vermelhas do V século a.C., temos a impressão de comemorar, ou melhor, enaltecer a atitude do guerreiro, por si só, no momento de desequilíbrio da *pólis*. Porém o cenário cotidiano do *oikos*, utilizado na hora da partida de um de seus familiares, se insere no contexto da *pólis*. Assim como a guerra grega clássica é um *agon*, a participação da família na política também constitui uma estratégia eficaz para todos se unirem contra o inimigo. O artefato escolhido para retratar a cena mencionada, de grande porte em sua grande maioria, traz a marca do luxo unido à encomenda. Elaborado com os recursos expressivos da época e de suas oficinas, ele deixa revelar o contexto político-econômico e social em que aconteceu sua feitura. Este foi, portanto, o *Norte* pelo qual essa pesquisa se formou aliando-se, inclusive, com a preocupação de tratar a imagem como um discurso.

Diante disso tentamos demonstrar que a trajetória cheia de meandros escolhida para identificar a figura feminina em seu estatuto, acontece de maneira bem diversificada, uma vez que aparece ironizada muitas vezes em Aristófanes ou ainda aliada aos deuses como nos vasos do pintor Niobide. Porém, reconhecemos nitidamente o estatuto aristocrático das mulheres da época clássica enquanto cidadãs nos rituais de partida. Outras cenas de mulheres repetidamente apresentadas na imagética fiando, em casamento, nas fontes e colheitas e nos *symposia* se contrapõem em roupas, acessórios, atitudes e posturas. As figuras femininas de Niobide marcam e estabelecem a contrição celebrada do momento: um retorno aos valores que pregavam a coalisão das cidades perante a investida persa. Perante a guerra tanto a postura masculina quanto a feminina se modificaram: os homens, na forma de guerrear enfatizando no grupo a ajuda e a

postura dos soldados que dependem agora de seu companheiro para poder lutar, e as mulheres que antes mostravam-se isoladas, agora, na amostragem dos vasos do grupo Niobide, possuem um papel religioso, protagonista e de suporte na partida. Desta forma, corrobora-se o apoio à empreitada e se renova o papel de procriação. O guerreiro com sua família, sob a liderança da figura feminina, respeita e participa dos bons augúrios prestados antes de sua partida que irão garantir a permanência da *pólis*.

BIBLIOGRAFIA

Documentação Textual:

ARISTÓFANES. **Lisístrata**, Trad. Ana Maria Cesar Pompeu. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

ARISTÓFANES. **Lysistrata**. Trad. Hilaire Van Daele. Paris: Belles Lettres, 1996.

ARISTÓFANES. **As Mulheres que Celebram as Tesmofórias**. Trad. Maria de Fátima Souza e Silva. Lisboa: Edições70, 2001.

ARISTÓFANES. **As Mulheres no Parlamento**. Trad. Maria de Fátima Souza e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTOPHANE. **Théâtre Complet II**. Trad. Victor-Henry Debitour. Paris: Gallimard, 1996.

XENOPHON. **Oeconomicus**. Trad. O. J. Todd. London: Harvard University Press, 1992.

Bibliografia Instrumental e Específica:

ARAUJO, Orlando Luiz. A Paródia do Sacrifício na Comédia Antiga. In: **Revista de Letras**, Nº. 24, Vol.1/2, 2002, p. 92-97.

BARTHES, Roland. Histoire et Sociologie du Vêtement. In: **Annales, Économies, Sociétés, Civilisations**. 12e année, N. 3. 1957. p. 430-441.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

BERGSON, H. **O Riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÉRARD C. et DURAND J.-L. Entrer en imagerie. In: **Cité des Images**. Paris: Fernand Nathan – L.E.P, 1984, pp.19 -34.

BERNARD, Nadine. **Femmes et Société dans la Grèce classique**. Paris: Armand Colin, 2003.

BLUNDELL, Sue. Clutching at clothes. In: **Women's Dress in the Ancient Greek World**. Oakville: The David Brown Co., 2002.

BODIOU Lydie, BRULÉ Pierre, PIERINI Laurence. En Grèce antique, la douloureuse obligation de maternité. In: **Histoire, femmes et sociétés**. Clio 21, 2005.

BRON C. et LISSARRAGUE F. Le vase à voir. In: **Cité des Images**. Paris: Fernand Nathan – L.E.P, 1984, pp.7-18.

BRULÉ, Pierre. **Les femmes grecques à l'époque classique**. Paris: Hachette Littéraires, 2001.

CAIRNS, L. Douglas. The meaning of the veil in ancient greek culture. In: **Women's dress in the ancient greek world**. Oakville: The David Brown Co., 2002.

CAMPS-GASET, Montserrat. **L'année des Grecs: La Fête et le Mythe**. Paris: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1994.

CHARTIER, Roger. Prefácio In: ELIAS, N. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar EditoCr, 2001.

COULET, Corinne. **Communiquer en Grèce Ancienne**. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

CUCHET, Violaine Sebillotte. Des "ouvrières" de la laine et du sexe à Athènes. In: **Clio. Femmes, Genre, Histoire**. N.38, 2013, p.225-233.

DALBY, Andrew. Levels of concealment: the dress of *hetairai* and *pornai* in Greek texts. In: **Women's dress in the ancient greek world**. Oakville: The David Brown Co., 2002.

DETIENNE, M. e VERNANT, J.-P. **Métis: as Astúcias da Inteligência**. São Paulo: Odysseus, 2008 (1974).

DOVER, K.J. **Aristophanic Comedy**, California: The University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1972.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FOXALL Lin. Household, gender and property in classical Athens. In: **The Classical Quarterly**, New Series, vol.39, n°1, 1989, pp 22-44.

<http://www.jstor.org/stable/639240>.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Ideaux féminins: Le cas de La Grèce ancienne. In: **Les idéaux et le féminin**. Revue Topique 2003/1, n.82, p.111-119.

GERCHANOC, Florence et HUET, Valerie. Pratiques politiques et culturelles du vêtement. In: **Essai historiographique Revue Historique**, 2007/1 n.641, p. 3-30.

GERCHANOC, Florence et HUET, Valerie. Langues Vestimentaires dans l'Antiquité Grecque et Romaine. In: **Vêtements Antiques: s'habiller, se désabiller dans les mondes anciens**. Arles: Editions Errance. 2012, p.15-24.

GILHULY, Kate. **The feminine matrix of sex and gender in classical Athens**. New York: Cambridge University Press, 2009.

GRAND-CLÉMENT Adeline. **Blancheur et Alterité: Le corps des femmes et des vieillards en Grèce ancienne**. In: Corps Revue Interdisciplinaire, 2007/2, n. 3, p.33-39.

HOLLANDER, Anne. **Seeing through clothes**. New York: Viking Press, 1978.

HOSOI, Noémie. Des femmes au louterion. À la croisée d'une esthétique masculine et féminine à travers les objets. In: **Images Re-vues**, 2007/4, document7.

HUGHES, Alan. The costumes of old and middle comedy. In: **Bulletin of the Institute of Classical Studies**. Vol. 49, n° 1, 2006, p.39-68.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 2007.

JONES, Peter V. **O mundo de Atenas**: Uma introdução à cultura clássica ateniense. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KEI, N. Oferecer uma flor, oferecer sua philía. **Revista Tempo**, Vol. 21, n. 38, 2015.

LEE, Mireille. Constru(ct)ing Gender in the feminine Greek *Peplos*. In: **The Clothed Body in the Ancient World**. Chapter 5. Great Britain: Oxbow Books, 2005.

LESSA, Fábio de Souza. **O Feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: MéliSSa do Gineceu à Agorá**. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, 2001.

LESSA, Fábio de Souza. Paz e Guerra no Teatro de Aristófanes. In: **Phônix**, 2003, p. 98-109.

LIPOVETSKY, Gilles. **L'empire de l'éphémère**. Collection Folio/Essais n.170. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

LISSARRAGUE, François. Ler e olhar a imagem: balanço e perspectivas de pesquisa sobre a imagética grega. In: **História e imagem múltiplas leituras**. Niterói: Editora UFF, 2013.

_____ Une expérience visuelle. In: **Publications de la Sorbonne / Sociétés & Representations**, N.26, 2008, pp.261-270

_____ Autour du guerrier. In: **Cité des Images**. Paris: Fernand Nathan – L.E.P, 1984, pp.35-48.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. **Aphrodite's tortoise: The veiled woman of Ancient Greece**. Oakville: The Classical Press of Wales, 2003.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. A woman's view: Dress, eroticism, and the ideal female body in Athenian art. In: **Women's dress in the ancient greek world**. London: The Classical Press of Wales, 2002. pp.171-202.

LORAUX, Nicole. **La Grèce au féminin**. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

LOSFELD, George. **Essai sur le costume grec**. Paris: Editions de Boccard, 1991.

LOSFELD, George. **L'art grec et le vêtement**. Paris: Editions de Boccard, 1994.

LOSFELD, George. **L'art grec et la draperie pure**. Paris: Editions de Boccard, 1999.

MATHESON, Susan B. Beardless, armed and barefoot: ephebes, warriors, and ritual on Athenian vases. In: **An archaeology of representations**. Athens: Institut du Livre – A. Kardamitsa, 2009. pp.373- 413.

MERTENS, Joan R. **How to read greek vases**. New York: Yale University Press, 20012.

MOSSÉ, Claude. **Péricles: o inventor da democracia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

_____. **Dicionário da civilização grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

OGDEN, Daniel. Controlling women's dress: *gynaikonomoi*. In: **Women's dress in the ancient greek world**. Oakville: The David Brown Co., 2002.

PEKRIDOU-GORECKI, Anastasia. **Come vestivano i greci**. Milano: Rusconi Libri, 1993.

POMPEU, Ana Maria César. A construção do feminino em Lisístrata de Aristófanes. In: **Revista Letras**, N.83, 2011, p. 75-93.

REVEL, Jaques. Entrevista. In: **Topoi Revista de História**, N.3, 2001, p. 197- 215.

ROMILLY, Jaqueline de. **Compêndio de Literatura Grega**. Lisboa: 2011.

SCHMITT-PANTEL Pauline. Athéna Apatouria et la ceinture: les aspects féminins des Apatoouries à Athènes. In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 32e année, N.6, 1977, p.1059-1073.

_____. **Imagens e História grega**. In: **História e imagem múltiplas leituras**. Niterói: Editora UFF, 2013.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Lire l'arkteia – lire les images, les texts, l'animalité. In: **Dialogues d'histoire ancienne**. Vol. 16 N.2, 1990, p. 45- 60.

SILVA, Maria de Fatima de Souza. **Políticos e Mulheres na Comédia Grega**. In: Conferência proferida na Faculdade de Letra do Porto. Lisboa: 1986.

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

STROUP, Sarah Culpepper. Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the "Hetairization" of greek wife. In: **Arethusa**, vol. 37, N.1, 2004, p.37-73.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2010.

TAAFFE, K. Lauren. **Aristophanes and women**. New York: Routledge, 1993.

THEML, Neyde. As meninas ursas: festa de integração social. In: **Memória e Festa**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2005.

THEML, Neyde. **O Público e o Privado na Grécia: O Modelo Ateniense**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

WRENHAVEN, L. Kelly. The Identity of the “wool-workers ” in the Attic manumissions. In: **Hesperia**, N.78, 2009, p.367-368.

Documentação Imagética

BEAZLEY, J.D. site citado

<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?recordCount=2&start=0>

BOARDMAN, J. **The history of greek vases**: London: Thames and Hudson, 2001

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

_____. **Athenian Black-Figure Vases: The Archaic Period**. London: Thames and Hudson, 1991.

CVA – *Corpus Vasorum Antiquorum* : Paris , Louvre III Ic – Pl.23

REPERTÓRIO

Pintor Niobide: Cenas de Despedida do Guerreiro

Ana Luiza Pedroso



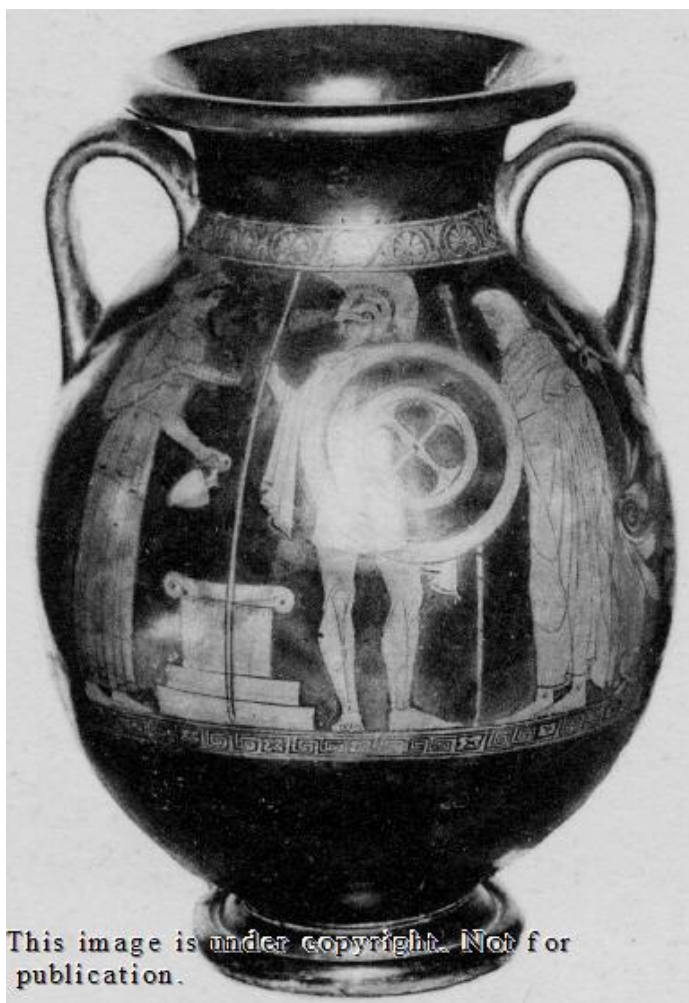
Repertório

Segundo Pauline Pantel, estamos muito mais acostumados com a linguagem dos textos do que a das imagens. Logo nossas dificuldades penderam sempre em relação aos documentos iconográficos. Reconhecemos um descompasso, nos fala a historiadora, entre arqueólogos, semiólogos da imagem e historiadores. O empenho do tratamento daquilo que se escreve deveria ser condizente com o que se vê. A imagem não é uma ilustração ou um complemento do texto, ela realmente possui uma linguagem própria que deve ser tratada dentro de métodos específicos.

Vale dizer também que uma nova postura acerca da relação de gênero veio adicionar elementos à nossa pesquisa. As análises entre homens e mulheres se estenderam consideravelmente, pois passamos a constatar nessa relação uma forma bem mais entrelaçada de perceber a documentação. Não existe uma história das esposas bem nascidas sem a interação masculina. O olhar masculino dentro de um imaginário será também passível de nota.

O nosso repertório é composto por 13 vasos de estilo ático de figuras vermelhas do Grupo de Niobide e tratam o tema da despedida do guerreiro de maneira integrada com as práticas sociais, de modo que a esposa ao participar do ritual, traga à cena uma participação com a família, o guerreiro e a *pólis*.

Ficha 1



Lado A vaso 206987

Localização: Museu do Louvre 206987

Temática: Despedida do guerreiro

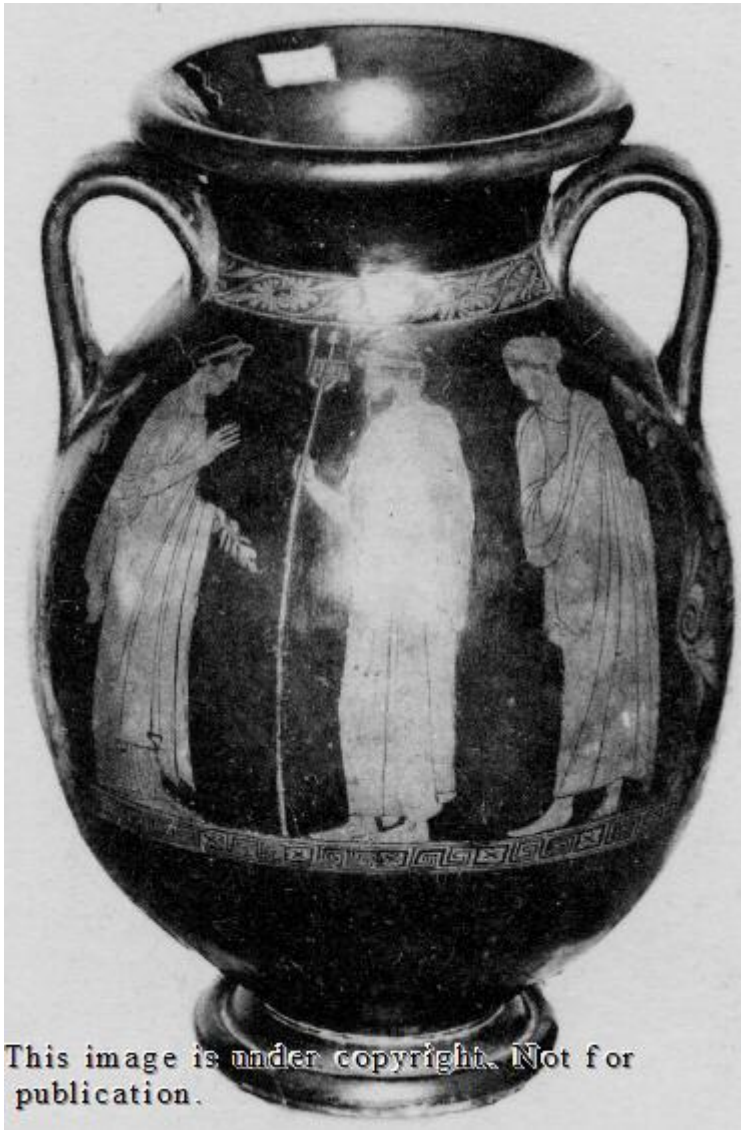
Proveniência: Grécia

Estilo: Figuras Vermelhas

Forma: Pelike

Pintor: Grupo de Niobide

Data: 475 – 425a.C.



This image is under copyright. Not for publication.

Lado B – vaso206987

Ficha 2



Localização: Museu Campano 206985

Temática: Despedida do guerreiro

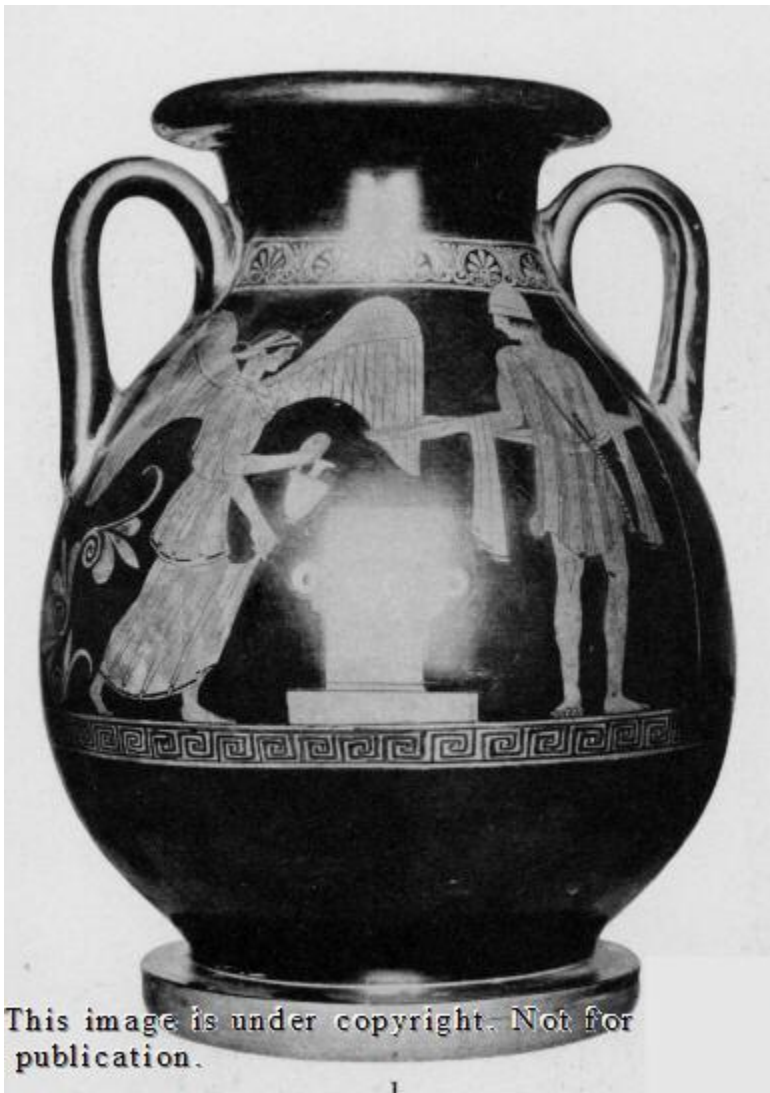
Proveniência: Cápua, Itália

Forma: Pelike

Estilo: Figuras Vermelhas

Pintor: Grupo de Niobide

Data: 475 – 425a.C.



This image is under copyright. Not for publication.

Lado A - vaso269805



This image is under copyright. Not for publication.

4

Lado B - vaso 206985

Ficha 3



Localização: Antikensammulungen, Munique - 206994

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Ateniense

Forma: Anfora

Estilo: Figuras Vermelhas

Pintor: Niobide

Data: 475 -425 a.C.



This image is under copyright.
Not for publication.

Lado A vaso 206994



Lado B vaso206994

Detalhes de figuras femininas



Ficha 4



Lado B vaso 206995

Localização: Museu de Ashmolean

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Nola, Itália

Forma: Anfora

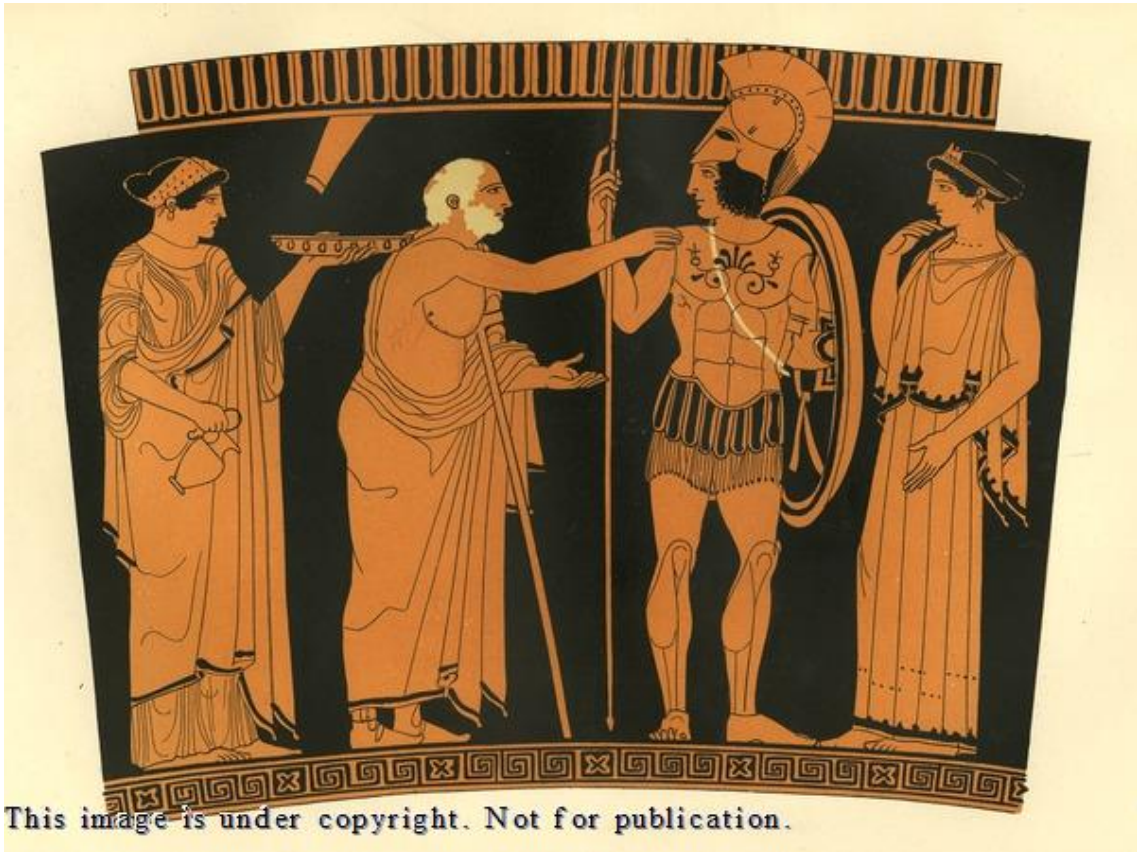
Estilo: Figuras Vermelhas

Pintor: Niobide

Data: 475 -425 a.C.

Vaso 206995





This image is under copyright. Not for publication.

Lado A - vaso206995

Ficha 5



Lado B – vaso 207046

Localização: Museu Nazionale di Spina

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Spina, Itália

Forma: Cratera com volutas

Estilo: Figuras Vermelhas

Pintor: Niobide

Data: 475 -425 a.C.

Vaso: 207046



This image is under copyright. Not for publication. 1 (VP T. 113)

Lado A - vaso 207046

Ficha 6



Lado B

Localização: Museu Arqueológico Rhodes - 207071

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Camiros, Rhodes

Forma: Pelike

Estilo: Figuras Vermelhas

Pintor: Niobide

Data: 475 -425 a.C.



This image is under copyright. ^{A 2} Not for publication.

Lado A

Ficha 7



Localização: São Francisco, Califórnia, Legion of Honour, 1813 - 207074

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Grécia

Forma: Pelike

Estilo: Figuras Vermelhas

Pintor: Niobide

Data: 475 -425 a.C.

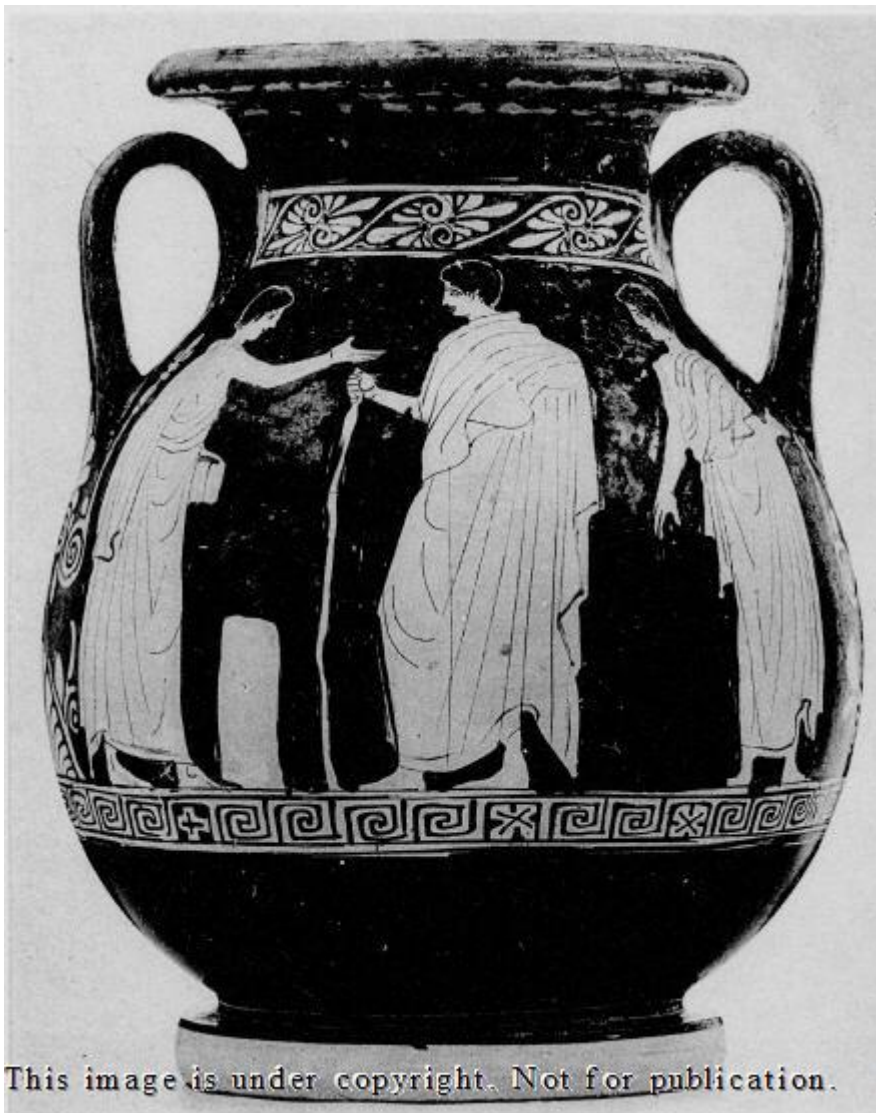
Detalhes de roupas femininas





This image is under copyright. Not for publication.

Lado A – vaso207074



This image is under copyright. Not for publication.

Lado B

Ficha 8



Lado A – vaso 214837

Localização: Market Cristie's, Londres -214837

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Camarina, Sicília

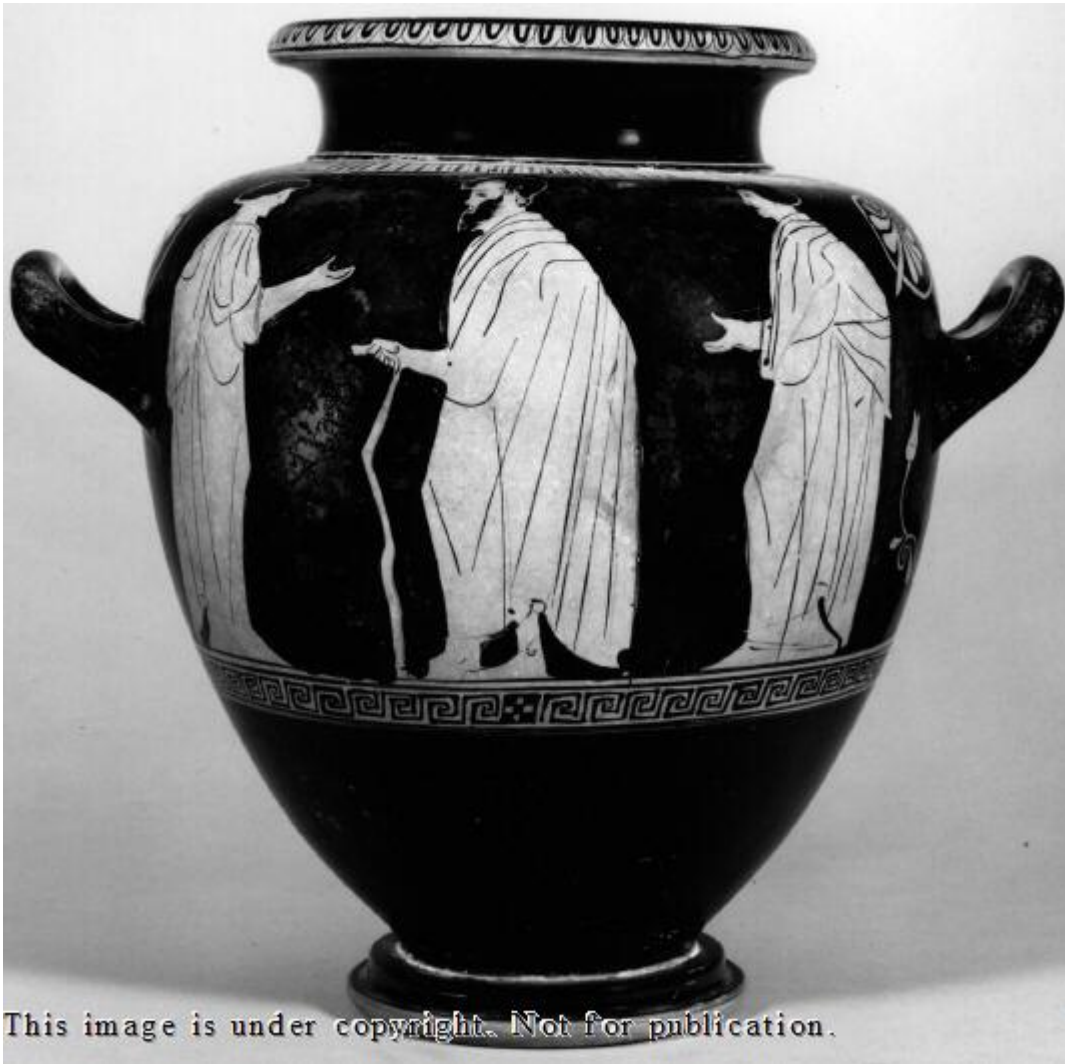
Forma: Stamnos

Estilo: Figuras Vermelhas

Pintor: Niobide

Data: 475 -425 a.C.





This image is under copyright. Not for publication.

Lado B vaso 214837

Ficha 9



Lado A – vaso 275293

Localização: Antikensammlungen, Munique - 275293

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Atenas

Forma: Pelike

Estilo: Figuras Vermelhas

Pintor: Niobide

Data: 500 - 450 a.C.

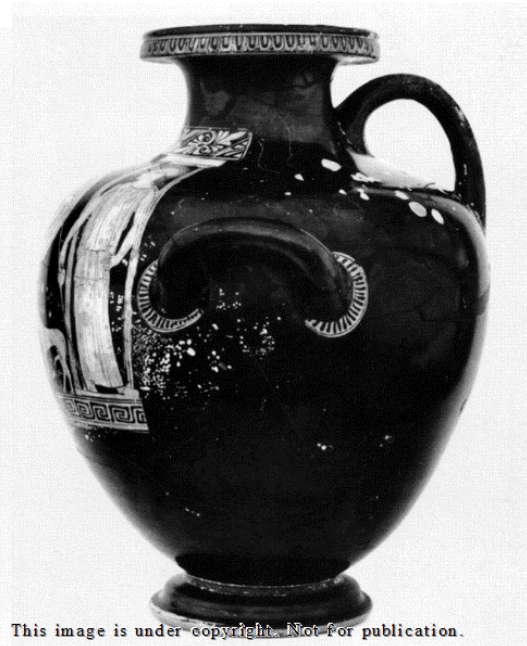


This image is under copyright. Not for publication.



Lado B

Ficha 10



Localização: Atenas, Museu Bénaki, 38151

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Ateniense

Forma: Hídria

Estilo: Figuras vermelhas

Pintor: Grupo de Niobide

Data: 475 – 425a.C.



Ficha 11



Lado A e B

Localização: Museu Cívico de Bologna

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência: Vulci

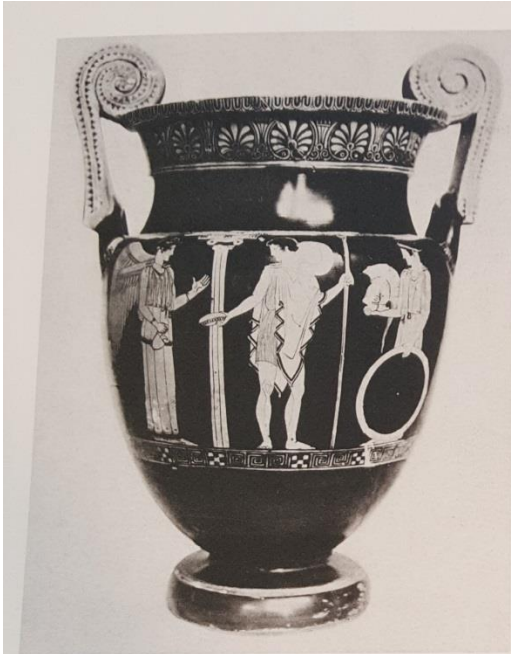
Forma: Cratera

Estilo: Figuras vermelhas

Pintor: Pintor de Niobide

Data: 475 – 425a.C.

Ficha 12



1 (378)



2 (378)



3 (378)



4 (378)

Números 1, 2 e 3 apresentam cenas do lado A e número 4 lado B

Localização: Museu Nacional de Ferrara

Temática: Despedida do Guerreiro

Proveniência:

Forma: Cratera

Estilo: Figuras vermelhas

Pintor: Pintor de Niobide

Data: 475 – 425a.C.

Ficha 13



Número 1 – Lado A e número 3 – Lado B

Localização: Museu do Louvre

Temática: Despedida do Guerreiro:

Proveniência: Etrúria, Campana

Forma: Cratera

Estilo: Figuras vermelhas

Pintor: Grupo de Niobide

Data: 475 – 425a.C.