

EVIDÊNCIAS ICONOGRÁFICAS DA PARTICIPAÇÃO DE MULHERES NO MUNDO DO TRABALHO E NA VIDA INTELECTUAL E ARTÍSTICA NA GRÉCIA ANTIGA

Fábio Vergara Cerqueira
Universidade Federal de Pelotas

Para iniciar a conversa

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

No caso do tema proposto – a participação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística – implica, mais ainda, considerar a possibilidade de que estes registros iconográficos nos levem a reconsiderar, reformular, nossos conceitos sobre o lugar da mulher na Grécia antiga, sustentados sobre uma tradição historiográfica embasada, sobretudo, nos testemunhos literários.

Discorrer sobre o tema proposto, portanto, acarreta estabelecer um conjunto de reflexões conceituais sobre o uso da iconografia em constante diálogo com os registros escritos e sobre a condição da mulher na sociedade grega antiga.

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

No que se refere aos estudos iconográficos, no espírito da temática desta mesa-redonda, trata-se de colocar em relação as dimensões do **Artístico** e do **Arqueológico**, que, na concepção de Philippe Brunneau¹, significa, o primeiro, o processo de criação, recepção e interpretação das imagens na própria Antiguidade, e, o segundo, o processo contemporâneo de interpretação e análise do sentido destas imagens. Estabelecendo um paralelo entre as

¹ BRUNNEAU, Philippe. De l'image, *RAMAGE*, 4, 1986, p. 249-295.

terminologias da Arqueologia da Imagem e da História Cultural, o **Artístico** estaria no nível da **História-acontecimento**, o **Arqueológico**, no nível da **História-conhecimento**.

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

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

É bastante difícil se definir quando um pintor queria conferir um conteúdo lendário, mitológico, a uma cena da vida cotidiana. Gerações de estudiosos tiveram o hábito de buscar um modelo mitológico para uma cena de vida diária retratada sobre um vaso. Era uma forma de valorizar seu objeto de estudo, face o predomínio que exerciam a Filologia e a História da Arte sobre os estudos clássicos, relegando a pintura de vasos à categoria de arte menor, motivo pelo qual os iconografistas preferiam relacionar a cena com uma narrativa mitológica conhecida pela tradição literária ou com uma reprodução de um modelo das artes maiores, como a estatuária e a pintura mural, essa última irremediavelmente perdida. Quando faltavam referências literárias conhecidas para comparação, buscavam abusivamente textos perdidos, de grandes poetas ou pinturas e esculturas perdidas, de artistas, cuja existência nos é relatada por textos antigos como Pausânias ou Plínio, o Velho.

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

Em muitos vasos, inclusive naqueles que retratam o feminino, não temos condições de traduzir a intenção do pintor. Queria registrar uma cena

diária ou representar uma narrativa mítica? Queria representar uma mulher comum ou uma Musa? Um Musa ou a poetisa Safo? Esse é um dos pontos nos quais percebemos uma necessária mudança de modelos de interpretação iconológica. Em grande parte das publicações mais antigas e até mesmo em muitas atuais, publicações especializadas tais como catálogos de museus ou exposições, os autores tendiam e tendem a identificar estas cenas – que se multiplicam a perder de vista pelas coleções espalhadas mundo afora – com modelos mitológicos. Muitos iconografistas, como Henri Metzger, diante de uma pintura com padrão estético bastante elaborado, não hesitavam em encontrar uma identificação mitológica, pois julgavam improvável que um pintor fosse dedicar tanta atenção a uma cena para registrar sobre o vaso algo comum, corriqueiro, humano, cotidiano. Essa perspectiva, denominada por André Chevitarese como “associação valorativa”², orientou os estudos iconográficos de algumas gerações de arqueólogos do final do séc. XIX e de muitas décadas do séc. XX: explicar a peça baseando-se em uma suposta inspiração ou cópia de um modelo de uma arte mais nobre, da grande tradição literária ou da grande tradição da pintura mural ou escultura, atribuindo-lhe um conteúdo de ordem mitológica. Nas primeiras gerações de iconografistas, tratava-se de um procedimento estrategicamente acertado, pois auxiliava a conquistar o espaço dos estudos ceramológicos numa academia dominada pela tradição filológica (*les Belles Lettres*) e pela tradição da História da Arte (*les Beaux Arts*).

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

Para o uso historiográfico e arqueológico destas fontes imagéticas, essa interpretação acarreta sérios prejuízos, pois invalida o uso dessa documentação como registro histórico de situações da vida diária. A. L. Chevitarese propõe que busquemos outro modelo de análise, partindo da possibilidade de que essas cenas, na quais o pintor não demonstrou a intenção de indicar o mito, se refiram na verdade a cenas do dia-a-dia.³ Em nosso estudo das cenas de

² CHEVITARESE, André Leonardo. “Uma Nova Proposta de Interpretação do Prato Ático de Figuras Negras do Santuário de Hera”, *Revista de História* (Departamento de História de Universidade Federal do Espírito Santo), 10, 2000.

³ CHEVITARESE, André Leonardo. “Uma Nova Proposta de Interpretação do Prato Ático de Figuras Negras do Santuário de Hera”, *Revista de História* (Departamento de História de Universidade Federal do Espírito Santo), 10, 2000.

mulheres tocando instrumentos musicais no gineceu, partilhámos da mesma preocupação desse autor: na ausência de atributos divinos, parece-nos mais acertado evitarmos um paralelo com as Musas e preferirmos identificar uma cena humana de divertimento musical.

Além disso, no entanto, até mesmo nas cenas mitológicas, buscamos referências da realidade concreta e não simples ilustrações de tradições literárias. Por esse motivo, no nosso entendimento, a perspectiva teórica de Chevitarese deve ser combinada com a proposta de Ingrid Krauskopf, segundo a qual uma significativa porção desses vasos mistura elementos humanos com divinos, com o intuito de valorizar o momento retratado, transpondo o casamento ou a colheita de frutos de uma esfera humana para uma esfera mais elevada, a esfera mítica. Os elementos mitológicos inseridos numa cena humana equivaleriam às citações míticas frequentes na tradição literária.⁴

Nesses casos, quando o pintor fundia tipos humanos e tipos mitológicos, o mito estava a serviço da imagem, e não o contrário, pois os pintores de vaso costumavam manipular os mitos e as tradições literárias, não se preocupando em se manter fiéis às versões dos poetas.⁵ Desse modo, os elementos divinos não devem levar a uma interpretação mitológica; sua presença num contexto predominantemente humano era uma forma de valorizar o vaso, aumentando o interesse por ele. Assim, esses elementos mitológicos não se opõem a uma interpretação histórica e cotidiana dessa iconografia, fornecendo referências sobre as práticas da vida diária.

Quanto ao aspecto mitológico, os pintores, em praticamente todos os períodos da pintura de vasos, tinham o “hábito de acrescentar nomes mitológicos às figuras, com o objetivo de aumentar o interesse pelo seu desenho”⁶, como já o observara, no séc. XIX, Cecil Smith. Quando o pintor queria marcar que se tratava de uma cena épica ou mítica, acrescentava inscrições com os nomes ao lado dos personagens.⁷ É com bastante prazer que os pintores transformavam uma cena real em mitológica, aumentando o poder de sedução das imagens.

Um forte argumento em favor da mitologização das cenas para atrair o público é quando personagens mitológicos são misturados com personagens

⁴ KRAUSKOPF, Ingrid. “Eine attische schwarzfigurige Hydria in Heidelberg.”, *AA*, 1977, p. 27-8.

⁵ MORET, J. M. *AntK* 21, 1978, p. 80. SABETAI, Viktoria. “Aspects of nuptial and genre imagery in fifth-century Athens. Issues of interpretation and methodology.”, in: OAKLEY, John; COULSEN, William D. E. & PALAGIA, Olga. *Athenian Potters and Painters*. The Conference Proceedings, Oxford, 1997, p. 320 e 330.

⁶ SMITH, Cecil. “Deme legends on attic Vases”, *JHS* 23, 1893, p. 115.

⁷ LACROIX, Léon. “Pausanias et l'exégèse mythologique”, *RA*, 1988, p. 260.

humanos, em cenas evidentemente cotidianas, ou, mais ainda, quando são atribuídos aos personagens nomes mitológicos variados, que num contexto mitológico genuíno não estariam participando juntos da mesma cena.

No primeiro caso, tomemos um exemplo fácil para se compreender este raciocínio. Pensemos nas Nikes | Vitóriaas que se aproximam de jovens citaredos ou atletas, com o fito de coroá-los como vencedores, cena muito comum na pintura dos vasos áticos. A presença da Nike em nada desconfigura a dimensão social real de uma cena de premiação pela vitória em um concurso.

O segundo caso de mitologização intencional de cena de caráter cotidiano pode ser verificado na *pyxis* Museu Britânico E 769, em que um grupo de mulheres, reunidas numa cena comum de gineceu, recebem cada uma delas, por meio de inscrição, a identidade de heroínas: Iphigeneia, Danae, Helene, Klythaimnestra e Cassandra. Ora, nenhum mito conhecido ou imaginável poderia colocá-las todas num mesmo gineceu, por serem personagens de contextos mitológicos de regiões e gerações diferenciadas. O pintor, porém, dessa forma, enaltece a cena banal, inclusive pelo efeito inesperado ao público, o qual saberia seguramente não se tratar propriamente de um mito, mas de uma surpreendente liberdade do artista. Sobretudo o público feminino culto acolheria com simpatia um vaso que retratasse sua rotina diária exercida por heroínas homéricas.

Para Alain Schnapp, não existe para os pintores esta dicotomia entre real e imaginário, havendo sim uma intencionalidade, por parte do artista que produz as imagens, na confusão entre o humano e o mitológico, o que caracteriza a linguagem pela qual ele se comunica com seu público consumidor dessas imagens: *Ao contrário, é na sua confusão sábia que nasce a potência das imagens cerâmicas.*⁸

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

Entendemos que não se pode estabelecer uma regra. É um pouco as duas coisas ao mesmo tempo; às vezes mais um sentido denotativo; outras vezes mais o contrário. A *lyra* nas mãos de um jovem a caminho da escola pode ser um simples atributo etário e social que o identifica como menino de boa extração social com condições de frequentar a escola e receber uma educação ideal; quer dizer, então, um menino no caminho da escola, indo para a aula de

⁸ SCHNAPP, Alain. Des vases, des images et de quelques uns des leurs usages sociaux, *Dialoghi di Archeologia*. 1985, 1, p. 74-75.

música. Em muitos casos, porém, a *lyra* aparece, nesse mesmo contexto, como um presente de um pederasta para seduzir um efebo, conotando o homoerotismo. Já nas mãos de um morto, sentado ao pé da estela funerária, idealizado na sua forma juvenil, a *lyra* ao mesmo tempo nos remete ao conteúdo funerário da música e à sua condição de atributo de jovem em idade escolar. A *lyra* pintada numa cena de sala de aula, porém, está aí a serviço de uma descrição, narração, de uma prática cotidiana: o ensino musical.

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

Conforme Ida Baldassare, em seu estudo “Tomba e stelle nelle lekythoi a fondo bianco”, “*a escolha e a valorização de alguns (...) momentos (no caso de seu estudo, o velório, cortejo, enterro e jogos fúnebres), revelam-nos que esses registros são regulados por um código que dá acesso e expressão somente a alguns comportamentos, através de uma seleção cultural e formal (...).*”⁹ No caso do estudo da iconografia da morte, I. Baldassare explica que essas seleções culturais e formais correspondem à integração social da morte. Pensamos que essa mesma explicação se aplica a outros temas, como casamento, educação musical, rituais religiosos, festas domésticas, entre outros – em nosso estudo, as escolhas e silêncios referentes ao universo feminino. As escolhas e silêncios, pelos quais o pintor opta por lembrar alguns temas e esquecer de outros, ou ainda, pelos quais ele decide mostrar um determinado aspecto da experiência cotidiana e ocultar, ou simplesmente não enfatizar outro, bem, essas escolhas correspondem também a como essas esferas da vida diária são integradas socialmente.

Concluindo, a iconografia dos vasos áticos serve sim para o estudo do uso cotidiano dos instrumentos musicais, por meio de abordagens cotidianas ou mesmo mitológicas, uma vez que o contexto de execução da cena mítica passa, com muita frequência, por uma encenação de práticas cotidianas. É preciso considerar que essas práticas sociais são abordadas de forma ambígua, pois ao mesmo tempo em que tratam de modo realista elementos do cotidiano, idealizam-no, dele selecionando alguns aspectos e censurando outros. Ou, ao inverso, quando abordam temas por meio de contextos mitológicos seguramente identificados, com frequência referem-se, pois, por alotropia, a

⁹ BALDASSARE, Ida. “Tomba e stelle nelle lekythos a fondo bianco”, *AION* 10, 1988, p. 107-115.

eventos da vida real (a Amazonomaquia refere-se às guerras pérsicas; silenos praticando vingança, à atividade humana da viticultura; Nike voando com *keithara* e *phiale*, à vitória nos concursos musicais e aos sacrifícios que devem ser efetuados pelo vencedor).

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

Reflexões sobre a condição da mulher na sociedade grega antiga

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

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

confirmar os valores da ideologia masculina, ao pressupor que as mulheres na sua vida social se assujeitassem a estas regras.

A partir dos anos 1980, sob a influência de novos paradigmas para a interpretação dos fenômenos humanos, nomeadamente os conceitos de complexidade e diversidade, um novo olhar foi lançado sobre a documentação. Encontrou-se na iconografia testemunhos provocadores, que, no mínimo, cobravam do pesquisador uma releitura de testemunhos escritos. Seguindo um olhar mais atento à fragmentação do social, à existência de múltiplos discursos e à possibilidade de práticas sociais que façam frente a ideologias normatizadoras, os temas da iconografia vascular do concerto musical no gineceu, bem como das cenas vinculadas à educação e ao trabalho, podem fornecer elementos muito valiosos para se refletir sobre o tema, podendo trazer grandes contribuições para os estudos de gênero na situação atual de reflexão sobre o assunto.

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

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

As fontes literárias evidenciam a enorme diferença entre uma mulher “cidadã” pobre ou rica. O espaço ideal da mulher ateniense abastada era o recato do lar em que se ocupava com a fição e tecelagem¹⁰, saindo à rua apenas para buscar água nas fontes e poços (Lessa 2001:85-106. Olmos 1986:130-132.

¹⁰ Alguns vasos retratam essas atividades domésticas. Um bom número deles apresenta o envolvimento com as tarefas de fição e tecelagem. Cf. *Lékýthos*. Figuras negras. Pintor de Amasis. (ABV 154/57) Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 31.11.10 (Fletcher Fund 1931). Ca. 540. *Bib.*: JONES 1997: 171, 4:8. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Berlim, Staatliche Antikesammlungen, F 2289. Ca. 490. *Bib.*: ARV² 435/95. LISSARRAGUE 1993: 253, fig. 47. Alguns poucos exemplares apresentam-na ocupada com a maternidade. Cf. (mãe sentada sobre *díphros* brinca com criança sentada numa cadeira alta de bebê). *Kýlix*. Figuras vermelhas. Maneira do Pintor de Sotades. Bruxelas, Musées Royaux, A 890. *Bib.*: JONES, P. *Op. cit.*, p. 170, 4:7.

Lissarrague 1993:211-2, 243-6)¹¹, cultivar os mortos ou participar dos rituais religiosos. A mulher ateniense de baixa extração social, por sua vez, precisava colaborar economicamente no sustento da casa, trabalhando fora. Assim, os mercados estavam cheios de vendedoras de perfumes, de óleo e de quinquilharias em geral (Mossé 1989: 59. Olmos 1986:139-40).¹² As mulheres de famílias camponesas humildes também deviam cooperar, fazendo a coleta dos frutos. Talvez cooperassem também no artesanato ou indústria urbana, na tecelagem, ou mesmo na olaria. Enquanto as cidadãs pobres, em suas raras aparições iconográficas, estão em contexto de trabalho, as cidadãs da elite aristocrática são representadas no ócio do gineceu. A diferença entre a rua e casa, para as mulheres livres, possuía também um sentido de classe social. As evidências iconográficas, contrariamente ao discurso historiográfico predominante, apontariam que, em determinadas situações, mulheres ocupariam espaços no mundo do trabalho, inclusive em atividades de cunho masculino, como em ofícios artesanais especializados.

Para prosseguirmos no estudo da iconografia de gênero no repertório da cerâmica pintada ática, cabem duas ordens de observação, concernentes à terminologia e à cronologia.

Freqüentemente, usamos o termo “mulher cidadã”. É preciso esclarecer que empregamos esse termo por um conforto, na medida em que explicita a questão básica: ser filha ou esposa de cidadão ateniense. O termo “cidadã”, *polítis*, teve aparição bastante tardia na democracia grega, surgindo, com um sentido muito limitado, de caráter jurídico, a partir de meados do séc. IV, em Aristóteles, Demóstenes e autores da comédia nova. A verdadeira qualidade da cidadania estava nas funções políticas de participação nas assembléias, tribunais e ordens militares, prerrogativa exclusivamente masculina. (Mossé 1989:51. Calame 1996:123. Florenzano 1996:41) Apesar de sua exclusão da esfera política, entendia-se que a mulher “cidadã” integrava efetiva e ativamente a comunidade póliade, a *koiné*, pois a ela cabiam importantes funções cívicas no âmbito religioso, consideradas vitais para o bem-estar comum. (Brulé 1987. Calame 1996:141 e 193). Assim, para diferenciar das mulheres pertencentes a outras categorias, como as hetairas,

¹¹ Segundo Olmos (1986:130-2), é difícil definir se as moças representadas juntos às fontes são mulheres livres pertencentes elite cidadã ou hetairas. Num constante jogo entre o mito e a realidade, tomando as referências mitológicas, supomos que as fontes fossem local de encontros amorosos. Cf. *Pýxis*. Figuras vermelhas. Londres, Museu Britânico, E 772. Em torno de 460. *Hydría*. Figuras negras. Würzburg, Martin von Wagner Museum. Último quartel do séc. VI. *Kýlix*. Figuras vermelhas. Pintor de Brygos. Florença, Museo Archeologico, 76103. 480-75. .

¹² Cf. *Peliké*. Figuras vermelhas. Pintor de Pã. Madri, Museu Arqueologico.

metecas ou escravas, usamos os termos “mulher cidadã”, “mulher ateniense” ou “mulher bem-nascida”, no caso da “mulher cidadã” da elite aristocrática.

Para situarmos os vasos que serão analisados, estabelecemos uma cronologia da representação da “mulher cidadã” na cerâmica ática. Desde o séc. VI, a mulher cidadã é representada em suas incumbências religiosas¹³, atuando como sacerdotisa, *kanephóros* ou *peplophóros*. Do mesmo modo, aparecia em cenas funerárias de velório e cortejo, sobretudo como carpideira¹⁴, e em cenas do ritual de casamento, nos cortejos nupciais, na condição de noiva, *nymphéútria* ou parente de um dos noivos¹⁵ ou nas danças nupciais¹⁶. No séc. VI vigia, porém, certa interdição sobre a representação do espaço feminino do lar. No entanto, mulheres buscando água nas fontes ou trabalhando no tear são cenas presentes já no século VI, sobre os vasos de figuras negras; estas representações persistem ao longo do século V, nos vasos de figuras vermelhas. Sobre estas cenas não recaía qualquer interdição, pois eram consideradas atividades paradigmáticas para a vida da “mulher cidadã”, são atividades laboriais inerentes à sua condição doméstica.

A partir do segundo quartel do século V, aumenta, proporcionalmente, entre os pintores, o interesse pelas cenas representando o mundo da mulher cidadã. A partir de aproximadamente 480-70 a.C., inicia a série iconográfica denominada de *Lenäemasen*, retratando as mulheres atenienses envolvidas em cultos dionisíacos; essa série expande-se ao longo do segundo quartel do século e continua até o terceiro. (Frickenhaus 1917. Durand e Frontisi-Ducroux 1982:81-108. Genière 1987:43-61) Poucos anos depois da popularização das cenas de Lenéias, em torno de 470-60 a.C., surgem os primeiros vasos com

¹³ *Pínax*. Figuras negras. Sem atribuição. Atenas. Museu Nacional, Coleção da Acrópole, 2574-5. Terceiro quartel do século VI. Ver: Cerqueira 2001: cat. 342. *Loutrophóros* (fragmento do pé). Figuras negras. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, Coleção da Acrópole, 1208. Final do século VI. Ver: Cerqueira 2001: cat. 343. *Kýlix*. Figuras negras (imitação beócia?) “*Early attic work, known as Vaurna.*” (CVA) Alguns autores identificam peça como produto de indústria beócia. Londres, Museu Britânico. B 80. Primeiro quartel do século VI. (CVA) Ver: Cerqueira 2001: cat. 347. Ânfora. Figuras negras. Affekter. (ABV 243) Munique, Staatliche Museen, Antikensammlung, 1441. 540-30. Ver: Cerqueira 2001: cat. 358.

¹⁴ *Loutrophóros* (fragmento). Figuras negras. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, Coleção de Acrópole, 2203. 575-525. Ver: Cerqueira 2001: cat. 500.

¹⁵ *Hydría*. Figuras negras. Pintor de Lysíppides. Grupo de Londres B 339. “Potter probably Andokides?”. (ABV 264/1, abaixo) Londres, Museu Britânico, B 339. 530-20. Ver: Cerqueira 2001: cat. 290 (nome dos noivos identificados por inscrição).

¹⁶ *Lékýthos*. Figuras negras. Pintor de Amasis. (Bothmer) Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 56.11.1. Em torno de 540. Ver: Cerqueira 2001: cat. 301.

cenar de gineceu, nos quais os pintores tinham um interesse particular em representar as mulheres tocando instrumentos musicais, em momento de entretenimento artístico. Essa temática torna-se extremamente popular na segunda metade do século V, sendo um dos temas preferidos do Grupo de Polygnotos e de seus sequazes, como o Pintor de Kleophon e, na geração seguinte, o Pintor do Banho. Estes pintores têm predileção pelos temas femininos, fortemente marcados pela representação de cenas de gineceu e de momentos domésticos da festa de casamento. No final do século quinto, enquanto outras temáticas concernentes ao universo masculino apresentavam uma redução relativa (considerando o total da produção dos vasos decorados áticos), o que ocorria, por exemplo, com as cenas de educação juvenil, de banquete e de *kómos*, a série iconográfica representando o gineceu apresenta uma sensível expansão. (Bundrick 2000:17. Bazant 1990:93-112)¹⁷

Nossa perspectiva de análise do significado do material iconográfico, alusivo à intimidade e entretenimento femininos no gineceu, bem como referente a cenas de mulher em contexto de trabalho, se associa à corrente que busca estabelecer uma nova interpretação do lugar da mulher na sociedade ateniense. Aproxima-se assim das interpretações que enfocam sua atuação no universo religioso (Brulé 1987), amoroso (Calame 1996) e mesmo em outras esferas (Lessa 2000).

Propomos, assim, que as evidências iconográficas apontam a participação de mulheres livres, “cidadãs”, em atividades educativas, intelectuais, artísticas e de trabalho. Para sustentar esta interpretação, é necessário analisar os procedimentos de identificação das cenas e figuras femininas representadas nas pinturas de vaso ocupando-se de atividades desta natureza. Analisaremos, a seguir, dois contextos iconográficos distintos, avaliando, quando necessário, os procedimentos de identificação de atributos: o trabalho feminino e a prática musical no gineceu.

Evidências iconográficas da participação mulher no mundo do trabalho

Interessa-nos aqui ressaltar, porém, que, diferentemente do que apregoa o modelo tradicional, as fontes indicam sim que a mulher ocupava espaços no mundo do trabalho, inclusive em atividades artesanais, presumivelmente masculinas, segundo a visão hegemônica.

¹⁷ Bazant (1990:93-112) apresenta estatísticas comparando a evolução da iconografia representando o universo masculino e feminino, pela qual comprova que proporcionalmente há um sensível crescimento das temáticas ligadas à mulher, apesar de numericamente ainda predominar as cenas retratando universo masculino.

O assunto mais estudado até o momento é a coleta de frutos por mulheres. Por se tratar do ambiente rural, e por ser uma atividade reconhecidamente feminina na grande maioria das sociedades humanas, conforme indicam os relatos etnográficos produzidos ao longo do século XX sobre sociedades paleolíticas e neolíticas modernas, o reconhecimento do trabalho feminino nesta instância não causou constrangimentos à historiografia. Todavia, em muitas publicações de vasos representando esta temática, houve tendência pronunciada em negar o caráter corriqueiro desta cena humana de trabalho feminino, atribuindo-lhe conteúdo mitológico. Afinal, reconhecer o caráter humano de uma cena desta natureza seria presumir que o pintor valorizasse esta atividade feminina de caráter laborial, algo que contrastava com os grandes ideais associados ao “Milagre Grego”, que motivaram grande parte do classicismo do final do século XIX e primeira metade do século XX. Dois helenistas brasileiros, André Leonardo Chevitarese e Fábio de Souza Lessa apontaram a existência de uma série iconográfica, sobretudo em figuras negras, retratando as mulheres em cenas de coleta de frutos, destacando o exemplar do Museu Histórico Nacional, cuja análise leva Chevitarese à seguinte proposta de análise: dada a ausência de atributos divinos, não há razões para identificar as mulheres que colhem frutos como divindades ou heroínas; deve-se, outrossim, assumir a suposta banalidade da cena de vida cotidiana, sem precisar recorrer a alguma versão literária conhecida ou perdida – aceitando-se assim que o pintor quis valorizar o vaso como uma peça que representa um trabalho feminino tratado, na iconografia, com respeito e dignidade.¹⁸

O interesse dos pintores de vaso por cenas de trabalho feminino não se encerra na atividade rural da colheita de frutos. Alguns vasos registram a mulher atuando na ágora, no mercado, na atividade de venda de produtos, talvez produtos provindos da pequena propriedade de sua família, como era o caso da mãe de Eurípides, que, sabemos, vinha a Atenas para vender

¹⁸ Prato ático de figuras negras. Delos, Museu Arqueológico. Inventário: B. 6094. Proveniência: santuário de Hera, Delos. 520-500 (?). *Bib.*: Dugas 1928:166, 185, nº 632, pr. LI, B. Chevitaress 2000. Ch. Dugas, porém, identifica duas divindades, como era comum em sua geração, buscando valorizar a peça por meio de uma mitologização de seu conteúdo. A. Chevitaress crítica de forma consistente esse procedimento, denominando-o de “associação valorativa”, ver: Chevitaress 2001. *Cf. Skjyphos*. Figuras vermelhas. Pintor P.S. Coleção privada. 480-70. *Bib.*: Lessa 2001: 94. *Skjyphos*. Pintor de Von Brüssel. Mainz, Universidade, 112. Em torno de 450. Ver mais recentemente: LESSA 2001: 85-106. *Léktyhos*. Figuras negras. Rio de Janeiro, Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, s/inv. Em torno de 480. *Bib.*: Sarian 1987: 80, fig. 6.

alimentos.¹⁹ Uma cena retratada em alguns vasos é a venda de óleo, como podemos constatar em uma *peliké* do Museu do Vaticano²⁰, do final do século VI, atribuída ao Grupo de Leagros, e em uma ânfora do Museu de Míconos, proveniente da necrópole de Renéia (Fig. 1).

Todavia, a observação atenta e sistemática de alguns vestígios arqueológicos e iconográficos indicam a possibilidade de atuação de mulheres em oficinas artesanais, território considerado exclusividade masculina, pelo esforço físico demandado. Sobre este assunto, queremos destacar o recente estudo da arqueóloga Ulla Kreiling, referente à iconografia de nudez da mulher “cidadã”, publicado em 2007 na Alemanha. A autora elenca uma série de argumentos convincentes que evidenciam a participação de mulheres na atividade oleira. Conforme surpreendente registro iconográfico, é possível que algumas mulheres de famílias pobres participassem de atividades artesanais em conjunto com operários e artesãos do sexo masculino: numa excepcional *hydria* de Milão, atribuída ao Pintor de Leningrado (Fig. 2), retratando a oficina do oleiro, o pintor representou uma artesã trabalhando com um estilete sobre a alça em voluta de uma grande cratera, compartilhando do calor da oficina com outros três jovens artesãos, ela recatadamente vestida com *kebiton* e *himation*, eles mais ou menos à vontade, um deles inclusive nu para suportar as altas temperaturas desses ambientes fechados. (Sarian 1993:113, fig.7. Lissarrague 1993:250, fig. 44).²¹

Além da famosa cratera de Milão, do Pintor de Leningrado, a iconografia de um *skyphos* e de uma terracota beócios representam mulheres

¹⁹ Autores cômicos, com o objetivo de insultar Eurípides e atacar o seu trabalho, afirmavam que sua mãe viria a Atenas vender hortaliças. Alguns explicam que isto teria se dado em decorrência de dificuldades econômicas de sua família, após a morte de seu pai, apesar de se tratar de uma família de posses oriunda de Salamina. Para nossa análise, pouco importa a veracidade histórica da atividade atribuída à mãe do poeta trágico. Interessa sim o fato de se referirem à existência desta figura social: a vendedora de hortaliças na *ágora*.

²⁰ Cf. *Peliké* ática de figuras negras. Grupo de Leagros. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 413. *Bib.*: Boardman, *ABFV* fig. 212. Agradeço ao Dr. André Leonardo Chevitarese pela referência ao vaso do Vaticano, permitindo-me citar esse exemplo que integra o catálogo iconográfico de sua pesquisa de pós-doutorado, “Arqueologia e História Rural da Ática no Período Arcaico”.

²¹ *Hydria*. Figuras vermelhas. Milão, Coleção Torno, C 278. Em torno de 460. *Bib.*: ARV² 571/73. SARIAN, Haiganuch. “*Poiên – gráphein*: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos.”, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* (USP). São Paulo, 3, 1993, p. 113, fig. 7. LISSARRAGUE, Fr. *Op. cit.*, p. 250, fig. 44. Ver: VENTI, Marjorie. “The Caputi hydria and the working women in classical Athens.”, *CW*, 814, 1988, p. 265-72.

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

Evidências da participação de mulheres na vida intelectual e artística

Uma das cenas mais características da iconografia do Estilo Clássico, do terceiro quartel do séc. V, é a representação de mulheres no espaço doméstico do gineceu, que constitui a série denominada a partir de Erika Kunze-Götte como *Frauengemachbilder*. No interior dessa série, destaca-se um grupo de vasos que as retrata segurando ou tocando instrumentos musicais (Fig. 3). Em nosso inventário, elencamos 46 exemplos. No estudo iconográfico mais recente e mais completo a respeito do assunto, a obra de Sheramy D. Bundrick, *Expression of Harmony: representatios of female musicians in fifth-century athenian vase painting*, são inventariados 101 vasos com mulheres tocando instrumentos em contexto doméstico.²²

A forma dos vasos sobre os quais essas cenas estão representadas justificam a preferência por temáticas ligadas ao universo das mulheres bem-nascidas: são vasos empregados no uso doméstico, utensílios que integram o dia-a-dia da mulher “cidadã” ateniense. No inventário estabelecido por Bundrick, destaca-se o predomínio das *hydriai* (25%), seguida em segundo lugar pelos *lékythoi*; num terceiro plano, destacam-se *pelikai*, *oinokhoai* e *pyxides*.²³ Os *lebetes gamikoi* trazem com freqüência cenas de mulheres em espaço doméstico tocando instrumentos nupciais no gineceu, num ambiente de preparativos ou festejos nupciais, com destaque aos vasos do Pintor do Banho, acrescidos

²² BUNDRICK, Sheramy Deanna. *Expression of harmony: Representation of female musicians in fifth-century athenian vase painting*. (dissertação) Michigan: UMI – Dissertation Service, 2000 (1998), p. 18.

²³ Em nosso inventário, mais reduzido que o de Bundrick, as *hydriai* respondem por 41% do total, devendo-se considerar a diferença de abordagem de que em nosso catálogo as cenas domésticas/funerárias sobre *lékythoi* com fundo branco, como aquelas do Pintor de Aquiles, foram incluídas no item referente à esfera funerária, o que diminui relativamente a participação dos *lékythoi* em nossa quantificação.

recentemente dos exemplares encontrados no santuário da Ninfa nas escarpas da Acrópole de Atenas.

Assim, a série das *Frauengemachbilder* apresenta uma coerência no tocante à ambiência doméstica e aos tipos de vaso em que são representadas. Os primeiros estudos dedicados à temática – e a maioria deles inclusive – foram coincidentemente feitos por arqueólogas. Em 1938, Elena Zevi publicou *Scene di gineceo e di idillio nei vasi greci della seconda metà del secolo quinto*, procurando diferenciar as cenas reais, simbólicas e mitológicas, mas, de um modo geral, considerando a iconografia como referência para costumes reais.²⁴ Em 1957, Erika Kunze-Götte publicou sua dissertação *Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts*, destacando, no tocante às mulheres musicistas, de um lado, o intercâmbio entre os esquemas iconográficos das mulheres e das Musas, e, de outro, a conotação nupcial das cenas de gineceu sobre as *hydriai*.

O estudo de Erika Kunze-Götte é absolutamente atual do ponto de vista de sua reflexão teórica sobre a relação e justaposição entre a iconografia das mulheres e das Musas. Conforme essa autora, a atmosfera das imagens das Musas corresponderia ao espírito apolíneo, de modo que o som dos instrumentos expressaria a calma e harmonia da ambiência, visível na expressão e ação tanto das Musas como das mulheres que tocam instrumentos. O recente estudo de Bundrick, do final de década de 1990, retoma em grande parte o modelo de Kunze-Götte, segundo a qual a aproximação entre as Musas e as mulheres bem-nascidas instrumentistas funcionaria como uma representação de um modo de vida calmo e harmonioso – na verdade, conforme Kunze-Götte, uma fantasia, uma idealização da sociedade doméstica das mulheres. Apesar de mais antigo, o estudo de Kunze-Götte vai além da interpretação de Bundrick: sugere um conteúdo quase místico, uma vez que as mulheres tocando instrumento nos vasos corporificariam a representação de que as Musas se faziam presentes ao soar dos instrumentos musicais, e que todos os envolvidos nessa atividade partilhariam do ser harmonioso e calmo das Musas. Essa parece-nos uma explicação antropológicamente sustentável da simbiose entre as Musas e as mulheres bem-nascidas nessa série de vasos de mulheres musicistas em ambiente doméstico.²⁵

Dos anos 70 aos 80, dois estudos, baseados estritamente na documentação literária, se destacaram no estudo das mulheres musicistas, de

²⁴ ZEVI, Elena. *Scene di gineceo e di idillio nei vasi greci della seconda metà del secolo quinto*. (Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei, serie VI, volume VI, fascicolo IV), Roma, Tipografo della Accademia Nazionale dei Lincei, 1938, 16, p. 341-69, pr. 1.

²⁵ KUNZE-GÖTTE, E. *Op. cit.*, p. 49-55.

autoria de Chester G. Starr, publicado em 1978, e de Annemarie Neubecker, de 1990, dedicando-se, a primeira, às cortesãs especializadas no ofício de *anuletrís*, e a segunda, às figuras mitológicas. Somente na década de 1990 houve uma retomada do interesse pelo estudo das mulheres musicistas dos vasos de Estilo Clássico de meados e segunda metade do século quinto.²⁶

Muitos destes estudos passaram a ver a questão não mais do ponto de vista ilusionista da representação de práticas sociais reais, mas de uma perspectiva predominantemente simbólica, buscando “*deeper cultural meanings or potential symbolism*”²⁷.

Nesse contexto, destacaram-se quatro autoras nos últimos anos: Alexandra Voutira, Eva Rystedt, Alike Kaufmann-Samaras e Sheramy Deanna Bundrick. Em seu artigo sobre as cenas de música no contexto doméstico, Alexandra Voutira, com o objetivo de contextualizar as cenas domésticas de mulheres musicistas, concentra-se em conceitos relativos à educação, tentando explicar como as cenas, de forma realista, refletem a educação dada às meninas bem-nascidas na segunda metade do séc. V.²⁸ Eva Rystedt, num estudo sobre as mulheres musicistas sobre *lékythoi* de fundo branco, enfatiza o caráter metafórico das imagens: partindo de um vaso de Estocolmo do Pintor de Aquiles, analisa o sentido funerário e as implicações relativamente à educação feminina.²⁹ O estudo que mais se aproxima em seus objetivos de nossa perspectiva é o artigo de Alike Kaufmann-Samaras. A autora chama atenção às relações existentes entre as cenas de mulheres bem-nascidas musicistas, de Musas e representações de Safo, vendo nessas relações uma alusão à educação feminina e ao papel das poetisas gregas no séc. V.³⁰

²⁶ NEUBECKER, Annemarie Jeanette. “Frauen im altgriechischen Musikleben”. *Musik und Dichtung: Neue Forschungsbeiträge, Viktor Poschl zum 80. Geburtstag gewidmet. Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*. 23. Frankfurt, 1990.

²⁷ BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 5.

²⁸ VOUTIRA, Alexandra. “Observations on domestic music making in vase paintings of the fifth century B.C.”, *Imago Musicae*, 8, 1991, p. 73-94.

²⁹ Rystedt, Eva. “Women, Music, and White Ground Lekythos in the Medelhauseum”, *Opus mixtum. Essays in ancient art and society*, 1994, p. 73-94.

³⁰ KAUFMANN-SAMARAS, Alike. “Women musicians in attic pottery of the fifth century B.C.” (em grego), in: *Athenian Potters and Painters*. Nova Iorque, 1997, p. 285-95. SEBATAI, Viktoria. *Op. cit.*, p. 330-1. Seu artigo de 1996, “Paroles et musiques de mariage en Grèce antique. Sources écrites et images peintes.” (in: OLIVIER, Odile. Silence et fureur. *La femme et le mariage en Grèce*. Les antiquités grecques du Musée du Calvet. Avignon: Fondation du Muséum Calvet, 1996, p. 434-448.) não traz grandes contribuições analíticas ao sentido das cenas de mulheres musicistas; constitui, no

O recente trabalho de Sheramy Deanna Bundrick prioriza a análise simbólica, seguindo o mesmo modelo de Viktoria Sebatai para a compreensão do conjunto das cenas de casamento e gineceu: as cenas domésticas femininas não se refeririam a práticas da realidade social objetiva, mas sim a conceitos e idealizações do universo feminino. Para Bundrick, subjaz ao conjunto das cenas domésticas de mulheres musicistas um sentido alegórico de uma harmonia idealizada para a vida conjugal da esposa, expresso, segundo essa autora, na composição harmoniosa, decorrente tanto do componente musical, quanto da virtude da atmosfera calma, de reflexão, intimidade e tranqüilidade. Vê nessa série iconográfica uma corporificação dos ideais do classicismo do século V, de harmonia social, musical e cultural.³¹

Não obstante reconheça que essas pinturas eram produzidas por pintores do sexo masculino, e desse modo deviam espelhar uma visão masculina do lugar da mulher na sociedade, Bundrick destaca a importância do fato de que essas imagens são produzidas para uma audiência feminina – e que essa audiência exerceria provavelmente uma influência sobre o significado dessas imagens. Em vasos produzidos prioritariamente para consumidoras femininas, tais como *hydriai*, *lékythoi* e *pyxides*, os pintores evitavam representar cenas que essas dignas esposas não gostariam de ver em recipientes que estariam adornando suas casas ou suas tumbas.

Assim, esses vasos com cenas de gineceu não expressam somente a visão masculina sobre a mulher, mas uma visão que elas desejem consumir. Desse modo, a nosso ver, há um campo semântico paradoxal envolvido nesses vasos com mulheres tocando instrumentos musicais, como no restante das cenas de gineceu: de um lado, funcionam simbolicamente como reforço ideológico do posto de submissão feminina; por outro, mostram as mulheres em situações dignas, mais ou menos relacionadas com suas vidas diárias, situações às quais elas querem ter sua imagem associada, mesmo quando essas rompem parcialmente com o ideal de recato da mulher tipo *mélissa*.³²

entanto, a reconstituição descritiva mais competente da participação da música nos rituais do casamento.

³¹ BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 9-20.

³² BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 9 e 20. Sobre a influência das mulheres bem-nascidas sobre o conteúdo iconográfico dos vasos consumidos por elas: BÉRARD, Claude. “The order of Women.”, *City of Images: Iconography and Society in Ancient Greece*, 1989, p. 88. MATHESON, Susan B. *Polygnotos and vase painting in classical Athens*. Madison, 1995, p.289. Sobre o papel da iconografia do gineceu para reforçar o lugar da mulher na sociedade: LESSA, Fábio de Souza. *Op. cit.* p. 114: “São muitas as referências na documentação literária que apontam para as virtudes femininas e também são muitas as imagens que representam cenas cotidianas no interior do gineceu. O objetivo desta insistência era, conforme já vimos, legitimar o

A significação dos vasos de mulheres musicistas se encontrava no espaço ambivalente entre a afirmação do modelo da mulher-*mélissa* oprimida e submissa, idealizada sob a forma da harmonia doméstica musical, e o desvio ao padrão da mulher submissa, padrão que nos é informado pela maioria dos testemunhos escritos. Este desvio efetuava-se, cotidianamente, por meio da existência de práticas de educação feminina e de entretenimento musical. Este existência destas formas de entretenimento musical, por sua vez, nos reporta a um espaço de sociabilidade e amizade feminino, espaço de resistência ao seu aniquilamento como ser humano pretendido pela ideologia masculina hegemônica.

Essa interpretação, no entanto, não se impõe por si só, pois o contexto doméstico dessas imagens não resolve a questão da identificação dessas figuras femininas, de modo que surgiram quatro modelos interpretativos das cenas domésticas com mulheres musicistas: a identificação como Musas, como Safo, como hetairas, ou finalmente, como mulheres bem-nascidas.³³

A interpretação das mulheres musicistas como Musas baseia-se na existência de inscrições ou de atributos que sugerem a ambientação da cena no contexto mitológico (como bases rochosas alusivas ao Hélikon servindo como assento para uma musicista) ou pela companhia de outros personagens divinos (como Apolo e Museus).³⁴ A condição das Musas como musicistas no ambiente nupcial está presente na iconografia dos vasos áticos desde a primeira metade do séc. VI, nas representações do casamento de Tétis e Peleus, nas quais elas aparecem ligadas à execução da música que animava a festa, em vasos assinados por Sophilos e Kleitias.

No que respeita à nossa série iconográfica de vasos com mulheres musicistas em contexto doméstico, produzida entre finais dos anos 50 e finais dos anos 20 do séc. V, constata-se uma forte relação com a série de vasos retratando Musas diretamente associadas a instrumentos musicais (*lyrai*, *phorminges* e *auloi*), averiguando-se uma pronunciada contemporaneidade entre as duas séries. A princípio o critério espacial seria a solução para decifrar a cena: reuniões em espaço interno, com objetos do domínio doméstico, como cadeiras, representariam mulheres bem-nascidas; reuniões de musicistas em espaço externo, com a presença de estruturas rochosas servindo como assento, representariam Musas no Hélikon; por vezes, estas Musas aparecem sentadas

modelo. No caso específico das cerâmicas, ao realizar as suas atividades cotidianas, as esposas tinham diante de seus olhos o que a sociedade esperava delas.”

³³ BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 40.

³⁴ Ver: QUEYREL, Anne. LIMC *Mousai* p. 657-681.

suspensas no ar.³⁵ Em vários casos, porém, os pintores tratam as cenas de maneira bastante ambígua. Num vaso do Petit Palais, por exemplo, temos uma cena de interior com atributos de contexto nupcial, na qual as personagens são identificadas pelas inscrições como Musas: Calíope sentada tocando *barbitos*, Thalia de pé com um cesto numa mão e uma *lyra* na outra, e Terpsichore de pé segurando uma tocha, e mais outras duas mulheres não identificadas.³⁶ Esse caso exemplifica como, na ausência de inscrições, não se pode afirmar peremptoriamente que o pintor esteja representando Musas ou mulheres. O parentesco entre as cenas de Musa e de mulheres no gineceu pode ser constatado não somente na disposição homóloga das figuras, como também na atmosfera de calma e harmonia.³⁷ Essa natureza eclética da representação devia ser, provavelmente, deliberada.³⁸ A associação paradigmática das mulheres bem-nascidas às Musas devia ter o mesmo efeito ideológico e educador da ligação entre o jovem ateniense e heróis como Theseu.³⁹ Além disso, por meio dessa associação, quando as mulheres não figuram associadas somente à tralha doméstica, mas também aos instrumentos musicais, ocorre um engrandecimento do valor da representação do gineceu. Desconsiderando completamente a ambigüidade entre o humano e o divino nessa série iconográfica, muitos autores, inspirados no procedimento denominado por A. Chevitarese como “associação valorativa”, taxativamente identificam essas mulheres musicistas como Musas. Nessas situações, não obstante a presença de cadeiras, Beazley não hesita em identificar essas mulheres com Musas, bastando para isso a ausência de utensílios domésticos como panos, cofres ou caixas: é o caso de uma *kylix* de Bolonha (Fig. 4) (cat. 325), sobre a qual o pintor representou várias mulheres com instrumentos musicais, algumas de pé e outras sentadas sobre *klismoi*. Quase todas elas (12 ao todo) estão segurando, afinando ou tocando um instrumento, um *aulos*, uma *lyra* ou um *barbitos*. Afora a música em si, nenhum outro atributo permite a associação com as Musas, de modo que

³⁵ Em alguns casos, a figura feminina com instrumento musical está sentada sobre o ar, o que seria outra forma de identificá-la como Musa.

³⁶ *Hydria*. Paris, Petit Palais, 308 (ARV² 1040.22).

³⁷ KUNZE-GÖTTE, E. *Op. cit.*, p. 49.

³⁸ BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 4: “We should not overlook the references made to Muse iconography, though, for clearly these woman are meant to be ideologically linked to the goddess. The ambiguity of the women’s identities, the fusion between mortal and divine, seems to be intentional or at least acceptable.”

³⁹ RYSTEDT, Eva. *Op. cit.*, p. 88-9: “The paradigmatical value of the example set by the Muses for the presumably virginal and well-educated of the female sex seems to have been taken care of in the same way as the example set by Theseus and other young heroes for aspiring persons of the male sex.”

não vemos por que assegurar essa identificação. Para nós, parece muito mais sensato interpretar a cena como um divertimento musical doméstico, ligado quicá aos festejos nupciais, ou como alusão à educação musical, pouco importando se essas realidades sociais são abordadas de forma realista ou idealizada.

A deliberada simbiose que os pintores processam entre o mundo das Musas e o ambiente das mulheres bem nascidas chega ao extremo numa cratera do Pintor de Niobide, sobre a qual encontramos um provável diálogo entre uma Musa e duas mulheres. À direita vemos, sentada sobre uma base rochosa, uma figura que devemos com segurança identificar com um Musa: ela está segurando com a esquerda um par de *auloi*, descansando o braço sobre o joelho; no campo, acima de sua cabeça, vemos uma *lyra*. A *lyra* e o *aulos* ficam colocados no campo imagético da Musa. Na parte esquerda da pintura, vemos duas mulheres de pé, abraçadas, vestidas com distinção – o pintor colocou três indicativos da pertença dessas mulheres ao gineceu e ao universo humano: um *kelismos*, uma coluna com arquitrave e uma bolsa suspensa na parede. Trata-se então de um vaso muito particular: à direita, o pintor representou duas mulheres no gineceu, e à esquerda, uma Musa. O sentido do vaso é captado no diálogo que se trava entre as mulheres e a Musa: as duas moças parecem estar ouvindo com atenção a fala da Musa, que provavelmente lhes transmite ensinamentos musicais – interpretação proposta por A. Kaufmann-Samaras, fundamentada inclusive no estudo de Anne Queyrel sobre as representações de Musas como professoras em cenas escolares com garotos na obra de um artista posterior, o Pintor de Calíope.⁴⁰

Outro modelo de interpretação associa as mulheres musicistas à imagem da poetisa Safo, freqüentemente assimilada pelos autores antigos às Musas, sendo eventualmente apontada como a décima Musa. É preciso lembrar que, no séc. V, a figura histórica de Safo tornava-se uma figura quase mitológica, fenômeno que sabemos ter acontecido com outros personagens, como Terpandro ou o próprio Sólon. A matriz para essa interpretação se sustenta numa *hydria* ateniense do Grupo de Polygnotos (Fig. 5)⁴¹, sobre a qual vemos, ao centro, uma figura sentada identificada como Safo, lendo um rolo aberto com inscrições, enquanto uma de suas companheiras segura uma *lyra*.

⁴⁰ Cratera em cálice. Figuras vermelhas. Pintor de Niobide. (ARV² 601/20) Londres, Museu Britânico, E 461. 460-50. (não consta em nosso catálogo) BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 197-8, cat. n.º 2, fig. 37a. KAUFMANN-SAMARAS, Alike. “Women musicians in attic pottery of the fifth century B.C.” (em grego), in: *Athenian Potters and Painters*. Nova Iorque, 1997, p. p. 289, fig. 7. QUEYREL, Anne. “Les Muses à l’école: images de quelques vases de peintre de Calliope.”, *AntK* 31, 1988, 90-102.

⁴¹ MAAS, M. & SNYDER, M. *Op. cit.*, p. 25-6. BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 45-7.

Conforme M. Maas e M. Snyder, a *lyra* na mão da acompanhante pertenceria à poetisa.⁴² Frederick A. G. Beck descreve a cena como Safo e suas alunas, integrando esse exemplo em seu catálogo iconográfico como prova da existência de uma educação musical e literária das jovens atenienses bem-nascidas.⁴³ Assim, mesmo nos vasos sem inscrição identificatória da poetisa de Lesbos, as cenas com mulheres instrumentistas sentadas entre outras trazendo instrumentos musicais ou rolos seriam uma representação de Safo entre sua alunas e amigas. Essas interpretações alinham-se, nas suas conclusões finais, aos recentes estudos de Alexandra Voutira, Eva Rystedt e Alike Kaufmann-Samaras, que vêm nas cenas de mulheres musicistas em ambiente doméstico uma referência à educação conferida às meninas bem-nascidas na sociedade ateniense, seguindo portanto a corrente de interpretação cujo primeiro estudo consistente foi o *Album of Greek Education* de F. Beck, publicado na metade dos anos 70, que, baseado no registro dos vasos áticos, procurou dar voz a uma prática social quase completamente silenciada pelas fontes escritas.⁴⁴

A associação ideológica das mulheres bem-nascidas com a poetisa Safo assim como com as Musas, feita pelos pintores de vaso áticos, era seguramente intencional, funcionando, em ambos os casos, como alusão e elogio à educação literária e musical recebida pelos representantes do sexo feminino da elite cidadã ateniense. Tratava-se de uma forma de mostrar que essas ocupações – a música, a dança e a poesia – eram atividades dignas para uma mulher de respeito.⁴⁵

Um terceiro modelo, bastante distinto, propõe que, em vez de dignas mulheres bem-nascidas, essas musicistas em espaço doméstico seriam cortesãs bem educadas, cuja música agiria como estratégia de sedução em seu ofício. Esse modelo mantém-se escravo da tradição filológica, pois não considera a iconografia como um registro confiável para colocar em cheque o quase incansável silêncio das fontes escritas quanto a uma prática musical por parte de mulheres bem-nascidas. De fato, parece que não abundam evidências literárias para pensarmos em esposas e filhas de cidadãos como musicistas, não obstante algumas pistas nesse sentido – pistas, no nosso entendimento, bastante substanciais. Além disso, a iconografia ática oferece farto material, distinto das cenas de gineceu, em que as mulheres musicistas são indubitavelmente

⁴² MAAS, M. & SNYDER, M. *Ibid.*, p. 90, cap. 4, fig 22.

⁴³ BECK, Frederick A. G. *Album of greek education*. Sydney: Cheiron Press, 1975, 74.366.

⁴⁴ BECK, Fr. *Op. cit.*, p. 55. RYSTEDT, Eva. *Op. cit.*, p. 88: “*The presence of ...realistically depicted musical instruments in the hands of the women is surely an indication of the investment in musical training made for their benefit.*”

⁴⁵ MATHESON, Susan B. *Polygnotos and vase painting in classical Athens*. Madison, 1995, p.289.

identificáveis como hetairas. Partilham desse modelo interpretativo aqueles que continuam a ver a mulher ateniense como um ser completamente reprimido, recluso na escuridão claustrofóbica do gineceu, desprovido de qualquer acesso à educação que fosse além de capacidades básicas de administração doméstica.

Esse conceito da incapacidade intelectual das mulheres atenienses está muito bem exemplificado no pensamento de Dyfri Williams, autora do artigo “Woman on Athenian Vases: Problems of Interpretation.”, publicado em 1983, que retrata os paradigmas predominantes de interpretação da condição feminina vigentes até a década de 1980. Williams afirma que “*É improvável (...) que estes vasos mostrem mulheres comuns, cuja educação, na melhor das hipóteses, ensinava-lhes pouca coisa além de fazer listas e controlar contas domésticas.*”⁴⁶

Podemos apontar três motivos para rejeitar essa interpretação. Em primeiro lugar, a falta de evidências literárias não leva necessariamente à conclusão de que as mulheres não podiam receber educação musical. Essa visão, a nosso ver, invalidaria toda a contribuição documental da iconografia, como fonte que pode colocar visões distintas daquelas reveladas pelos textos.

Em segundo lugar, devemos considerar que havia uma coerência entre a série de vasos com cenas de mulheres musicistas no gineceu e a forma de vaso utilizada pelos pintores para representar essas cenas: em quase todos casos, são vasos ligados ao espaço doméstico, religioso ou funerário feminino, como *hydriai*, *pyxides*, *oinokhoai*, *loutrophoroi*, *lebetes gamikoi* e *lekkythoi*. Esses utensílios domésticos tinham como público alvo predominante as mulheres bem-nascidas de boas ou razoáveis condições financeiras. Ora, é improvável que essas gostassem de ver indecentes prostitutas sobre vasos que deviam adornar suas casas ou tumbas.⁴⁷

Em terceiro lugar, os pintores apresentam evidentes e enormes diferenças iconográficas entre cenas domésticas e cenas de hetairas, sugerindo ambientes sociais bastante distintos. Nosso catálogo possibilitou estabelecer que um dos atributos para diferenciar o gineceu do *hetairaion* é a *sybène* (estejo de *aulós*), rara no primeiro (não aparecendo jamais suspenso no campo no gineceu) e comum no segundo (eventualmente associada a um conteúdo fálico).

A refutação da identidade das musicistas como hetairas leva-nos à quarta possibilidade: as musicistas retratadas seriam as mulheres bem-nascidas –

⁴⁶ WILLIAMS, Dyfri. “Woman on Athenian Vases: Problems of Interpretation.”, *Images of Woman in Antiquity*. (ed. A. Cameron e A. Kuhrt), Detroit, 1983, p. 92-106: “*It is unlikely ... that many [vases] show ordinary housewives whose education can, at best, have risen little above the ability to make lists or keep accounts.*”

⁴⁷ Bérard, Claude. “The order of Women.”, *City of Images: Iconography and Society in Ancient Greece*, 1989, p. 88. MATHESON, Susan B. *Polygnotos and vase painting in classical Athens*. Madison, 1995, p.289.

hipótese da qual partilhamos. Mesmo aceitando-se essa identificação, permanecem ainda diferenças de interpretação. Em primeiro lugar, quem seria essa mulher musicista: a noiva ou a esposa? A interpretação mais comum vê, nessa mulher representada no centro da cena, normalmente sentada, tocando um instrumento musical, a figura da noiva, envolvida nos preparativos nupciais⁴⁸ (Fig. 6). A aproximação de Eros da noiva significaria, ao mesmo tempo, o convencimento da necessidade de que a moça tem de passar da condição de menina à de mulher (de uma *párthenos* a uma *nymphé*) e os augúrios de uma reciprocidade amorosa na sua futura condição de esposa. Outros autores, como Bundrick, identificam essas musicistas como as próprias esposas, as dignas supervisoras dos utensílios e do *oikos*. Para essa autora, Eros simbolizaria o estado de casada em geral, mais do que o evento do casamento propriamente. Para ela, somente nos vasos nupciais, o *lebes* e o *loutrophoros*, temos garantidamente a figura da noiva, como é o caso do Pintor do Banho, cujo repertório foi enriquecido com os vasos descobertos no santuário da Ninfa nas escarpas da acrópole de Atenas.⁴⁹ Essa visão é coerente com sua perspectiva de analisar essa série iconográfica como idealização da harmonia, vista como paradigma da vida conjugal.

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

Na perspectiva realista, acredita-se que as cenas descrevam práticas musicais femininas do cotidiano. Apresentam-se três possibilidades de interpretação realista. Na primeira, encontram-se as autoras que buscam ver nessas imagens relatos diretos dos diferentes estágios da cerimônia do casamento ou mesmo uma espécie de representação sinóptica de todos os festejos. Entre elas, podemos listar Elena Zevi, Carola Reinsberg, Ellen Reeder e Alike Kaufmann Samaras.⁵⁰ A segunda possibilidade é a alusão à educação conferida pelos atenienses às meninas bem-nascidas, abordagem seguida por Alexandra Voutira. A terceira hipótese de referência realista é ver, nessas imagens, uma indicação das atividades de lazer. Enquanto relato realista de um

⁴⁸ MAAS, M. & SNYDER, M. *Op. cit.*, p. 118.

⁴⁹ BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁰ BUNDRICK, Sh. *Op. cit.*, p. 52. “(...) scholars have attempted to relate the representations to the actual wedding ceremony and distinguish with stage of the ceremony specifically is depicted. Embedded in this concept is the assumption that the genre scenes on Athenian vases are faithful renditions of actual occurrences (...).”

divertimento feminino, seria uma referência aos encontros de amigas, vizinhas e parentes, apresentados nesses vasos sob a forma de um concerto musical no gineceu. Seria então o modo escolhido pelos pintores para representar essa alternativa feminina ao *sympósion* | banquete masculino, descrita por Maffre como encontros “*para conversar e saborear guloseimas*”.⁵¹

Na perspectiva idealista, situam-se se os autores que não entendem que esta série iconográfica possa referir-se a situações da vida cotidiana, real, considerando esta uma perspectiva ilusionista a ser rechaçada. Preferem uma interpretação simbólica: o pintor estaria representando a idéia de casamento, de modo que as imagens serviam para evocar o casamento sem reproduzir situações reais. Essa visão é defendida por Erika Kunze-Götte, nos anos 1950, e por muitas autoras recentes, como Eva Rystedt, Viktoria Sabetai e Sheramy Bundrick. V. Sabetai, por exemplo, aponta que a associação com as Musas e com Eros corrobora a hipótese do sentido idealizado, uma vez que não são figuras reais, mas simbólicas, emblemáticas.⁵²

Como nos colocamos face a essas controvérsias? Reiteremos aqui as questões levantadas por Bundrick: Qual o fundo de realidade dessas imagens de mulheres com instrumentos musicais? Seria uma referência à educação musical?⁵³ Acompanhemos aqui a resposta de Bundrick, até onde nossos passos são comuns: O fato das fontes literárias não afirmarem de forma consistente que as mulheres podiam receber educação musical, não significa que essa educação não ocorresse na prática. Parece-nos provável que as cenas de mulheres tocando instrumentos musicais refletiam algum aspecto da prática real de um ensino musical. A finalidade dessas imagens, porém, não é espelhar ou ilustrar a realidade. Imagens são construções para apresentar um ideal e afirmar uma determinada visão, idealizada, ideológica e moralisadora, da sociedade

⁵¹ LESSA, Fábio de Souza. *Op. cit.*, p. 90 e 112. MAFFRE, J.-J. *A vida na Grécia clássica*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1989, p. 128: “*As mulheres honestas não participavam do simpósio. Mas têm seus divertimentos coletivos, seja por ocasião de festas como as Thesmofórias, seja em casa, no gineceu onde recebem suas amigas para conversar e saborear guloseimas, em geral à tarde. Suas saídas são mais ou menos livres, segundo a mentalidade das cidades e segundo as necessidades que lhes impõem seus deveres de donas de casa e mães.*”

⁵² SABETAI, V. *Op. cit.*, p. 77 sq. O próprio Claude Calame (*Op. cit.*, p.132, nota 16), mesmo interessado em mostrar como essa série iconográfica evidencia que os laços amorosos no casamento atingiam expectativas de reciprocidade tradicionalmente rejeitadas pelos historiadores modernos da Grécia antiga, recusa-se a interpretar a série das *Frauengemachbilder* como representações diretas do casamento – para ele, seus significados extrapolam o casamento.

⁵³ BUNDRICK, Sh. *Ibid.*, p. 57-8.

contemporânea.⁵⁴ Enquanto o interesse de Bundrick volta-se para analisar o ideal que move a representação dessas imagens, nosso interesse concentra-se nos aspectos da prática real que eles podem refletir, em decorrência de sua enorme contribuição ao estudo do lugar da mulher na sociedade ateniense, uma vez que pode acrescentar argumentos à interpretação de que a mulher não era um ser completamente apático e submisso.

Em nossa análise, as cenas de mulheres musicistas no gineceu são tratadas como referências a momentos da festa do casamento, como lazer doméstico feminino e como indicação da educação que as moças recebiam. Como exemplo deste lazer, alguns vasos nos sugerem, inclusive, apresentações formais ou mesmo competições musicais (Fig. 7). Numa *hydria* do Pintor de Niobide, conservada em Nova Iorque, além de instrumentos musicais, o pintor representou um rolo aberto para leitura, e uma caixa aberta, no chão, que funcionaria como uma pequena biblioteca, com textos para leitura e “partituras” musicais. Ora, uma condição para este lazer era ter tido acesso a certo nível de educação musical e letramento.

Foi Beck quem nos chamou a atenção sobre vasos sugestivos de práticas escolares voltadas para meninas, com base na observação da pintura de alguns vasos áticos que retratam garotas indo para escola, levando consigo o seu *diptykhon* (Fig. 8), ou sentada, com um rolo aberto sobre o colo e mão apoiando o queixo, em gesto de típico do ato de pensar, talvez em uma sala de aula, como indica o *diptykhon* suspenso na parede (Fig. 9).

Nestes aspectos – o acesso à educação e à vivência intelectual e artística – os pintores nos remetem a um espaço da vida feminina que escapa ao modelo idealizado e apregoadado da submissão feminina: indicam que elas poderiam alcançar algum nível de instrução e podiam usufruir de um espaço de lazer feminino, independente de suas incumbências impostas pela ordem masculina. A combinação entre a série iconográfica da mulher no gineceu com instrumentos musicais e os exemplares iconográficos de mulheres no mundo do trabalho descortinam um novo universo a ser pensado e analisado no que se refere à compreensão do lugar da mulher “cidadã” na sociedade grega antiga. Evidenciam que as mulheres livres compartilhavam, conforme suas classes sociais, de acordo com o nível econômico de suas famílias, de atividades consideradas masculinas: as mulheres de famílias abastadas poderiam usufruir e divertir-se com práticas da vida intelectual e artística; as mulheres provenientes de famílias com poucas posses, por necessidade, atuariam como mão de obra em atividades agrícolas, comerciais e industriais.

⁵⁴ BUNDRICK, Sh. *Ibid.*, p. 54.



Figura 1

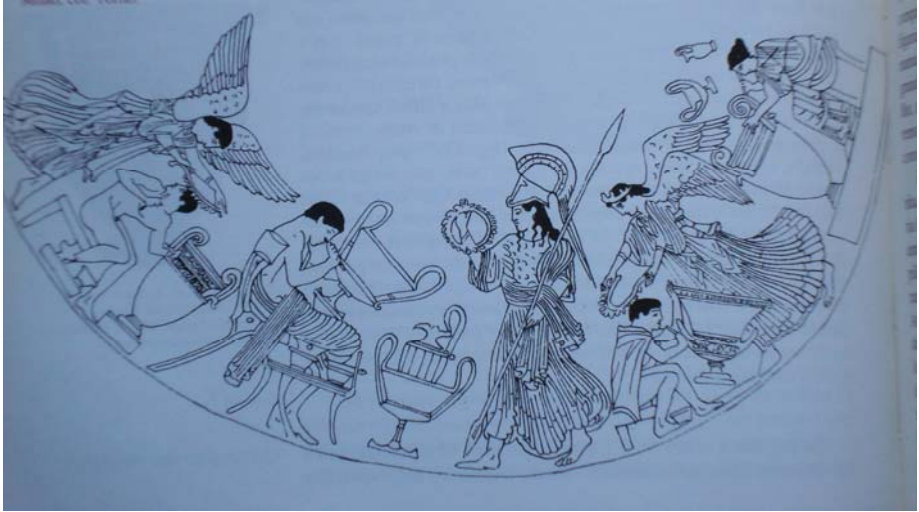


Figura 2



Figura 3

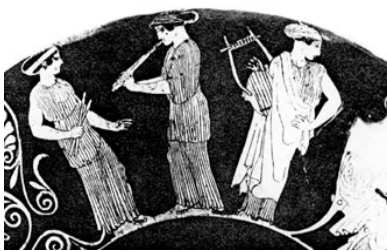


Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Referências bibliográficas

- BALDASSARE, Ida. Tomba e stelle nelle lekythos a fondo bianco. *Annali dell'Istituto Universitario Orientali di Napoli* (AION), 10, 1988, p. 107-115.
- BAZANT, Jan. The case for a complex approach to athenian vase painting. *Métis*, 1-2, 1990, p. 93-111.
- BECK, Frederick A. *Album of Greek Education. The Greeks at School and at Play*. Sidney: Cheiron Press, 1975.
- BÉRARD, Claude. The order of Women., in: BÉRARD, C. et al. *City of Images: Iconography and Society in Ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 85-103.
- BOARDMAN, John. *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- BRULÉ, P. *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*. Besançon-Paris, Université Belles Lettres, 1987.
- BRUNNEAU, Philippe. De l'image. *R.A.M.A.G.E.*, 4, 1986, p. 249-295.
- BUNDRICK, Sheramy Deanna. *Expression of harmony: Representation of female musicians in fifth-century athenian vase painting*. (dissertação) Michigan: UMI – Dissertation Service, 2000 (1998).
- CALAME, CL. *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Éd. Belin, 1996.
- CERQUEIRA, F.V. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (540-400 a.C.). O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos*. 3 vols. Tese de doutoramento. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001.
- CHEVITARESE, André Leonardo. Uma Nova Proposta de Interpretação do Prato Ático de Figuras Negras (B.6094) do Santuário de Hera. *Dimensões*. Revista do Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo, v. 9, 2001, p. 7-15.
- DUGAS, Ch. *Les Vases de l'Héraion*. Explorations Archéologiques de Délos (EAD). Paris: de Boccard, 1928.
- DURAND, J.-L. e FRONTISI-DUCROUX, Fr. “Idoles, figures, images: autour de Dionysos”, *RA*: 81-108, 1982.
- FLORENZANO, M. B. B. *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*. São Paulo, Atual Ed., 1996.
- FRICKENHAUS, A. *Lenäemvasen*. Berlim, 1917.
- GENIÈRE, J. de la. “Vases du Lénéennes?”, *Mélanges de l'École Française de Roma. Antiquité*. 99, 1987, 43-61.
- JONES, P. V. (org.) *O mundo de Atenas*. Uma introdução à cultura clássica ateniense. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.
- KAUFMANN-SAMARAS, Aliki. Women musicians in attic pottery of the fifth century b.C. (em grego), in: OAKLEY, John H.; COULSEN, William D. E.;

- PALAGIA, Olga (orgs.). *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Oxford; Oxbow Monographs in Archaeology, 1997, p. 285-95.
- KRAUSKOPF, Ingrid. Eine attische schwarzfigurige Hydria in Heidelberg., *Archäologischer Anzeiger (AA)*, 1977, p. 13-37.
- KREILINGER, Ulla. *Auständiger Nacktheit*. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen der weiblichen Nacktheit im archaisch-klassischen Athen. Rahden/Westfalen: Verlag Marie Leidorf, 2007.
- KUNZE-GÖTTE, E. *Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts*. (Dissertação) Munique, 1957.
- LACROIX, Léon. Pausanias, le coffre de Kypsélós et l'exégèse mythologique, *Révue Archéologique (RA)*, 2, 1988, p. 243-261.
- LESSA, F. de S. *Mulheres de Atenas*. Méliissa do gineceu à agorá. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, IFCS/UFRJ, 2001.
- LISSARRAGUE, François. A figuração das mulheres, in: SCHMITT-PANTEL, Pauline. (org.) *História das Mulheres*. São Paulo: Ebradil, 1993, p. 203-271.
- MAAS, Martha & SNYDER, Jane MacIntosh. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale: Yale University Press, 1989.
- MAFFRE, J.-J. *A vida na Grécia clássica*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1989.
- MATHESON, Susan B. *Polygnotos and vase painting in classical Athens*. Madison, 1995.
- MORET, Jean Marc. Le jugement de Paris en Grande Grèce. Mythe et actualité politique. À propos d'un *lebes* d'une collection privée. *Antike Kunst*, 21, 1978, p. 76-98.
- MOSSÉ, Cl. *La femme dans la Grèce antique*. Paris, Albin Michel, 1989.
- NEUBECKER, Annemarie Jeanette. Frauen im altgriechischen Musikleben, in: ALBRECHT, Michael von; SCHUBERT, Werner. *Musik und Dichtung: Neue Forschungsbeiträge, Viktor Poschl zum 80. Geburtstag gewidmet. Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*. Frankfurt, 1990.
- OLMOS, Ricardo. Anotaciones sobre la representación de la mujer en Grecia, in: GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa M. (org.) *La mujer en el mundo antiguo. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Seminarios de Estudios de la Mujer*. Madri: Universidad Autónoma de Madri, 1986, p. 123-142.
- QUEYREL, Anne. Les Muses à l'école: images de quelques vases de peintre de Calliope, *Antike Kunst (AntK)*, 31, 1988, p. 90-102.
- QUEYREL, Anne. Mousa, Mousai, in LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae), VI, 1, 1992, p. 656-681.
- RYSTEDT, Eva. Women, Music, and White Ground Lekythos in the Medelhausmuseet, *Opus mixtum. Essays in ancient art and society*, 1994, p. 73-94.

SABETAI, Viktoria. Aspects of nuptial and genre imagery in fifth-century Athens. Issues of interpretation and methodology, in: OAKLEY, John H.; COULSEN, William D. E.; PALAGIA, Olga (orgs.). *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Oxford; Oxbow Monographs in Archaeology, 1997, p. 319-335.

SABETAI, Viktoria. Paroles et musiques de mariage en Grèce antique. Sources écrites et images peintes, in: OLIVIER, Odile. *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce*. Les antiquités grecques du Musée du Calvet. Avignon: Fondation du Muséum Calvet, 1996, p. 434-448.

SARIAN, H. Arqueologia clássica em museus brasileiros, in: BRANDÃO, Jacyntho Lins & PINTO, Neiva Ferreira. (org.) *Cultura Clássica em Debate*. Estudos de Arqueologia, História, Filosofia, Literatura e Lingüística greco-romana. Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. Belo Horizonte, UFMG/CNPq/SBEC, 1987, p. 70-82.

SARIAN, Haiganuch. *Poiēn – gráphein*: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* (USP). São Paulo, 3, 1993, p. 69-84.

SCHNAPP, Alain. Des vases, des images et de quelques uns des leurs usages sociaux. *Dialoghi di Archeologia*. 3, 3, 1, 1985, p. 69-75.

SMITH, Cecil. Deme legends on attic Vases, *Journal of Hellenic Studies* (JHS) 23, 1893, p. 115-120.

VENIT, Marjorie. The Caputi hydria and the working women in classical Athens, *Classical World* (CW), 81, 1988, p. 265-72.

VOUTIRA, Alexandra. Observations on domestic music making in vase paintings of the fifth century b.C., *Imago Musicae*, 8, 1991, p. 73-94.

WILLIAMS, Dyfri. Woman on Athenian Vases: Problems of Interpretation, *Images of Woman in Antiquity*. (ed. A. Cameron e A. Kuhrt), Detroit, 1983, p. 92-106.

ZEVI, Elena. *Scene di gineceo e di idillio nei vasi greci della seconda metà del secolo quinto*. (Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei, serie VI, volume VI, fascicolo IV), Roma, Tipografo della Accademia Nazionale dei Lincei, 1938, 16, p. 341-69, pr. 1.