

JUNHO/2022 - ANO VI - NÚMERO 2 - ISSN 2527 - 0621

M

REVISTA DE
HISTÓRIA
ANTIGA E
MEDIEVAL
mythos

LA IMAGEN FEMENINA EN EL MUNDO
ANTIGUO: SABER E PODER

COORDENAÇÃO

PROFA. DRA. MARIA CECÍLIA COLOMBANI (UNIVERSIDADE DEL MAR DEL PLATA)

NÚCLEO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DE HISTÓRIA ANTIGA E MEDIEVAL
NEMHAM/CNPQ



ETHOS
editora



Expediente

Reitora

Profa. Dra. Luciléa Ferreira Lopes Gonçalves

Vice-Reitor

Profa. Dra. Lilian Castelo Branco

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação (PROPGI)

Prof. Dr. Allison Bezerra Oliveira

Curso de História

Coord. Profa. Dra. Regina Célia Costa Lima

NEMHAM - Núcleo de Estudos Multidisciplinares de História Antiga e Medieval

Coord. Prof. Doutorando Fabricio N. de Moura

Editor

Fabricio Nascimento de Moura – Professor Assistente de História Antiga e Medieval da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

Editora Adjunta

Lennyse Teixeira Bandeira – Profa. Doutoranda do programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC)

Diagramação

Daniela Lima Evangelista; Juliana Maria de Souza Xavier e Samila Silva Mesquita

Capa

Samila Silva Mesquita

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão -UEMASUL

Rua Godofredo Viana, 1300 - Centro.

CEP. 65901- 480, Imperatriz - MA

Conselho Editorial Nacional

Adriana Vidotte - UFG

Adriana Maria de Souza Zierer – UEMA

Alair Figueiredo Duarte – UERJ

Alexandre Guida Navarro – UFMA

Álvaro Alfredo Bragança Júnior – UFRJ

Ana Livia Bomfim Vieira – UEMA

Ana Teresa Marques Gonçalves - UFG

André Leonardo Chevitaresh – UFRJ

Armênia Maria de Souza – UFG

Claudia Costa Brochado – UNB

Cynthia Cristina de Moraes Mota – UNIR

Deivid Valério Gaia – UFRJ

Dulce Oliveira Amarante dos Santos - UFG

Fábio de Souza Lessa - UFRJ

Fábio Vergara Cerqueira – UFPEL

Gilberto da Silva Francisco - UNIFESP

Glaydson José da Silva – UNIFESP

Henrique Modanez de Sant'Anna - UNB

Josué Berlesi – UFPA

Maria Aparecida de O. Silva – UNIFESP

Maria Regina Cândido – UERJ

Paulo Roberto Gomes Seda – UERJ

Pedro Paulo Abreu Funari – UNICAMP

Renata Cristina de S. Nascimento – UFG

Semíramis Corsi Silva – UFSM

Conselho Editorial Internacional

Clarisse Prêtre - Université Paris Ouest

Gerardo Fabián Rodríguez – Univ. de Mar del Plata

Maria Cecília Colombani – Univ. de Mar del Plata

Rosuel Lima Pereira – Univ. de Guyane – France

Victor Hugo Mendez Aguirre- Univ. Nacional Autónoma de México

Mythos: revista de história antiga e medieval / Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão. Núcleo de Estudos Multidisciplinares de História Antiga e Medieval. Imperatriz: Uemasul / NEMHAM, ano 6, n. 2, v. 14 (Jun. 2022)-

Trimestral.

ISSN 2527-0621

1. História antiga e medieval – Periódicos. I. Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão. Núcleo de Estudos Multidisciplinares de História Antiga e Medieval.

CDU 94(05)

SUMÁRIO

Maria Cecília Colombani

06

Editorial

Amanda Oliveira Righetti

14

A nova comédia de Menandro e as relações de gênero em Samia e Perikeiromene

Ana Maria Lucia do Nascimento

32

Os discursos no contra neera:
Uma análise através da teoria de James Scott

Borghiani Yanina

53

El poder y la imagen de Medea en los vasos griegos. Análisis de una tradición fluctuante entre Atenas y la Magna Grecia

Fábio de Souza Lessa e Bruna Moraes da Silva

68

O feminino na Grécia antiga: o parto entre simbolismo e "realidade"

Flavia Lima Corpas

87

Filhas de hathor: uma análise da representação feminina em óstracos da deir el medina ramessida

Florencia de Graaff

108

Una madre siempre sabe: el poder del conocimiento técnico femenino en contra calicles (demóstenes, lv v.v. 23-25)

João Vinícius Gondim Feitosa

125

A deusa higeia: a saúde como símbolo do feminino na grécia antiga

María Cecilia Colombani

145

Las marcas del poder en la primera novia de occidente. De pandora a penélope

Maria de Fátima Silva

159

Medeia em atenas
Mais uma etapa num trajeto tormentoso

177

Nancy M. A. B. Bomentre

Sobre o espaço feminino na etrúria: saber e poder

198

Pilar Gómez Cardó

Ellas también estuvieron:
Figuras femeninas de guerra en la literatura griega antigua

222

Rafaela França

As faces de ifigênia: uma análise do seu poder e simbolismo

239

Silvina Andrea Bruno

La gloria de las mujeres en la tragedia. Entre la constitución ético-política del ciudadano y las virtudes femeninas

252

**Wanessa Kewry dos Santos Nascimento e
Fabrício Nascimento de Moura**

O feminino além do ambiente doméstico: a participação de mulheres no processo de ascensão do cristianismo primitivo

EDITORIAL

Dra. María Cecilia Colombani

Editorial recebido em 11 de julho de 2022

Editorial aceito em 11 de julho de 2022

El propósito del presente dossier consiste en pensar el espacio del pensamiento como un *topos* de construcción igualitaria y de configuración de un modelo antropológico que supone, precisamente, revisar la inequidad de género como núcleo problemático.

Para ello analizaremos la relación entre pensamiento y cultura, entendiendo a ésta como un modelo de instalación *etho-poiética*, que compromete una cierta actitud frente a la vida, una cierta manera de ser, un estilo de vida, de pensar y de obrar, un cierto *ethos*.

El pensamiento es el territorio propicio para generar esa instalación en el mundo, que supone, a su vez, una forma de mirar y nombrar al mundo, un "ser en el mundo" y un "ser con el otro". Es este un punto insoslayable en la tarea de reconocimiento del otro y de reconocimiento de sí mismo, en la medida en que nos constituimos como sujetos a partir de la presencia del otro como par antropológico y dialógico.

Resulta claro, pues, que toda perspectiva reflexiva compromete un abordaje desde la antropología y desde la arqueología para visibilizar y nombrar lo no dicho de una cierta construcción genérica. En el corazón de esta dimensión cultural, aparece el ser humano como centro de la reflexión.

Desde este convencimiento, pensamos que un dossier referido a la historia de las mujeres en el mundo antiguo constituye una matriz productora de herramientas; es esperable que ella misma se convierta

en una inmensa caja de herramientas, ya que constituye el lugar del pensamiento, de su puesta en práctica, de su desarrollo creciente, de su aplicación epistémica. Pensamos la caja de herramientas desde la noción de pensamiento político, desde la dimensión tecnológica del saber, en tanto instrumento para interpretar la realidad y transformarla.¹ Se trata de *distinguir*, (*krino*), entre distintas formas de instalación subjetiva, de *resolver para sí* una determinada constitución como sujeto, en el marco de un universo personal. La reflexión es entonces el *kairos*, el momento oportuno, para una acción terapéutica, en tanto cuidado del sujeto sobre sí, como agente responsable de sus actos, y sobre el otro, como par antropológico, en el marco general de la problematización ético-antropológica, instalación insoslayable e ineludible frente a la actual coyuntura histórica, en especial por la urgencia de la demanda de respuestas. El pensamiento constituye una pieza clave en la posibilidad de revertir los procesos de des-subjetivación. En este sentido, la respuesta no puede ser otra que ético-antropológica; ética porque exige un nuevo modo de instalación en el mundo, sobre todo en lo referente a las relaciones intersubjetivas; antropológica porque la problematización debe centrarse en el ser humano, en la complejidad y fragmentariedad del actual entramado que lo sostiene, dando respuesta a un tiempo signado por la violencia y la inequidad en las relaciones sociales, en particular entre los géneros.

La clave de la transformación consiste en la posibilidad del pensamiento y de la escritura como espacios micro de resistencia al modelo imperante; desde este lugar, la reflexión es el espacio-baluarto de la batalla por la equidad en las relaciones de género.

El marco precedente nos coloca en la tensión mismidad-otredad como espacio general de construcción de las relaciones entre los

¹ Sobre la dimensión política del pensamiento, véase Foucault, M. *Una diálogo sobre el poder*, 1990.

sujetos y, en particular, en el de la construcción de las relaciones de género que se establecen al interior de la sociedad. Para ello proponemos efectuar un abordaje genealógico e instalarnos en el imaginario social, donde la construcción de la otredad recae directamente sobre la mujer, entre otros colectivos antropológicos. Es menester que nos situemos históricamente en esa figura del otro, ya que esta construcción es de carácter histórico-ficcional. El otro es siempre del orden de la ficción (construcción)², por lo cual es necesario instalarse, aunque sea tangencialmente en el corazón de esa usina productora de la subjetividad femenina, de vertiente histórica.

Es el momento de desplegar las herramientas genealógicas para entrar en la usina productora que ha territorializado a las mujeres en ciertos lugares y condiciones (*topos*) y ha comprometido históricamente su participación ciudadana, entre otras cosas.

Desandar las sendas embrolladas, nos conduce a Grecia. Las peculiaridades de hombres y mujeres tienen en el *corpus* aristotélico un tratamiento diferenciado, haciendo de la cuestión de la racionalidad un elemento determinante en la configuración del poder. "En efecto, el que es capaz de prever con la mente es naturalmente jefe y señor por naturaleza, y el que puede ejecutar con su cuerpo esas provisiones es súbdito y esclavo por naturaleza"³. Si bien la cita se refiere a la relación entre amo y esclavo, no en vano el apartado se refiere al tratamiento político de mujeres, hijos y esclavos, enclaves donde la racionalidad y el concepto de virtud, *arete*, son objeto de problematización.

La fundamentación de la supremacía política reposa en lo natural, por lo tanto, resulta del orden de lo necesario, incuestionable e

² Sobre este punto, véase Garreta, M. *La trama cultural*. El otro es un otro intracultural que obedece a procesos de construcción tendientes a consolidar la hegemonía de lo Mismo al interior de una cultura.

³ Aristóteles. *Política*, 1252 a.

inamovible. Hay una nota interesante en el cuerpo mismo de la fundamentación y es la referencia a la seguridad. Este aspecto está fuertemente vinculado a la necesidad y conveniencia de que la mujer sea regida, ya que la menor racionalidad es una fuente amenazante de peligros e inseguridad. La mujer debe agradecer esa custodia, que retorna en seguridad. Allí radica su prudencia, forma de virtud, que la lleva a aceptar de buen grado y con beneplácito la guía de un conductor, apto para tal fin.

No se trata de que la mujer carezca de virtud. Tampoco se trata de suponer un sujeto carente de razón en absoluto. Se trata más bien de un planteo jerarquizado donde la virtud y la racionalidad ostentan diferentes registros, que determinan formas y escalas de conducción o subordinación. Dice Aristóteles al respecto: "El ser vivo consta en primer lugar de alma y cuerpo, de los cuales el alma es por naturaleza el elemento rector y el cuerpo el regido.[...] Asimismo, tratándose de la relación entre macho y hembra, el primero es superior y la segunda inferior por naturaleza, el primero rige, la segunda es regida"⁴. Conforme a lo expuesto, vemos que las aguas en materia de conducción están perfectamente delimitadas, ya que el gobierno debe ser ocupado por quien ostenta la mayor excelencia, así como el alma tiene una función rectora sobre aquello que, por su imperfección, debe ser regido. El juego se da nítidamente entre un registro activo y uno pasivo. Hay quien ejerce la acción por capacidad natural y hay quien la padece, también por incapacidad natural. Aceptar estas disimetrías, que sabiamente la misma naturaleza impone, es prudencia. Así, "El padre y marido gobierna a su mujer y a sus hijos como libres en ambos casos, pero no con la misma clase de autoridad: sino a la mujer como a un ciudadano y a los hijos como vasallos. En efecto, salvo excepciones antinaturales, el varón es más apto para la dirección que la hembra, y el

⁴ Aristóteles. *Política*, 1254 b.

de más edad y hombre ya hecho, más que el joven y todavía inmaduro"⁵. Claro está que esta ciudadanía no implica participación política. El mismo Aristóteles se pregunta por la existencia o no de la virtud a propósito de esclavos, niños y mujeres: "Es evidente, por tanto, que ambos tienen que participar de la virtud, y ha de haber dentro de ella diferencias correspondientes a las de aquellos que por naturaleza deben obedecer"⁶.

El marco precedente devuelve el modelo que ha legitimado una estratificación histórica en el ejercicio del poder, a partir de la jerarquía de la facultad deliberativa propia de los varones libres, ya que, "la hembra la tiene, pero desprovista de autoridad"⁷. Modelo que se ha sostenido por siglos y del cual la historia de las mujeres ha dado muestras, al tiempo que ha constituido la usina productora del registro de otredad que históricamente ha atravesado a la mujer, legitimando modelos de dominación, cuyos efectos no han cesado de reinventarse en las sociedades modernas, poniendo en clave de sospecha la capacidad de participación política de las mujeres y territorializándolas en el espacio del silencio o de la palabra vana.

Uno de los desafíos fundamentales de las sociedades de nuestros días, y por ende del pensamiento como micro espacio en la constitución de modelos culturales, es la no creación o reproducción de situaciones de exclusión, discriminación e invisibilización de colectivos que no puedan participar de manera igualitaria en las organizaciones sociales, políticas, culturales, económicas, que constituyen la vida en comunidad. La exclusión compromete las miradas, gestos y modelos de instalación que ubican al otro en el lugar negativizado de un otro silenciado, en el territorio des-subjetivante del anonimato.

⁵ Aristóteles. *Política*, 1259 b.

⁶ Aristóteles. *Política*, 1259 b-1260 a

⁷ Aristóteles. *Política*, 1260 a

En este sentido, el pensamiento y la escritura como hecho estético-político es el lugar de la toma de conciencia de cualquier construcción-legitimación al respecto y el laboratorio de acción de toda transformación posible. De allí que la tarea política del pensamiento comienza por la tarea genealógica de saber desde qué bases impensadas somos los sujetos que somos y por la instalación de un pensamiento nomádico que movilice los modelos naturalizados. La gran tarea resistencial es desmontar la legitimación política de los modelos ficcionados a lo largo de la historia y que pasan por ser naturales, invisibilizando su carácter de construcción política.

Si bien el Siglo XX parece haber contribuido, de manera teórica, a la igualdad entre los seres humanos como una conquista social -al menos en las sociedades occidentales-, las desigualdades y los gestos de silenciamiento continúan existiendo.

La desigualdad entre hombres y mujeres es una de estas formas, la cual sigue recreándose de mil maneras diferentes, siendo la toma de la palabra, como ejercicio de poder, el lugar de la resistencia.

El desafío es delinear una política donde la problemática de género aparezca como un objeto de conocimiento y preocupación. Una verdadera voluntad de saber que delimite los objetos a pensar y problematizar por la urgencia de la coyuntura histórica. Se trata de construir un modelo de pensamiento interesado en la búsqueda de la igualdad de oportunidades que contribuya a la visibilización de todos los actores sociales, sin exclusión, como modo de consolidar una sociedad menos violenta y más justa entre hombres y mujeres, no por ornamentación curricular o por apego a modas epistémicas, sino por el compromiso ético-antropológico-político de una sociedad más justa.

El presente dossier ha intentado profundizar la problemática de las mujeres desde la perspectiva del vínculo entre ética y antropología, dando voz y visibilidad a un colectivo silenciado e invisibilizado. En ese marco problemático, se ha privilegiado también la particularidad de la relación entre pensamiento, escritura y política, entendiendo a la escritura como hecho político, en tanto productor de efectos.

Problematizar la dimensión política del pensamiento es re-pensar la implicancia de éste sobre el medio social. A partir del marco precedente, se ha abordado porqué el pensamiento articulado en escritura, se enmarca en una *praxis* liberadora, que trata de contribuir a la construcción de una sociedad más justa; desde este anclaje, no se puede invisibilizar la dimensión de género como núcleo de una demanda que exige una respuesta urgente. Invisibilizar es, en cierto sentido, silenciar, hacer desaparecer, ignorar la interpelación del rostro del otro. No nos permitamos distracciones ni complicidades y asumamos las urgencias del tiempo que nos interpela. En este sentido, el pensamiento y la escritura devienen, en primer lugar, y desde el horizonte genealógico como herramienta de des-substancialización de procesos y modelos, espacio de reconstrucción de la memoria, y, en segundo lugar, se convierte en espacio de la resistencia, noción complementaria al ejercicio de poder, como alternativa futura.

Por eso la decisión política de este dossier.

Por eso la apuesta de esta escritura en clave femenina

Muchas gracias a todas las mujeres que sumaron sus voces y las hicieron audibles.

Dra. María Cecilia Colombani
Buenos Aires, invierno de 2022

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. *Política*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1983.

Foucault, M. *La microfísica del poder*. Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1979.

Garreta, M y Belleli, C. *La trama cultural. Textos de Antropología*. Buenos Aires, Editorial Caligraf, 1999.

A NOVA COMÉDIA DE MENANDRO E AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM SAMIA E PERIKEIROMENE.

MENANDER'S NEW COMEDY AND GENDER RELATIONS IN SAMIA AND PERIKEIROMENE.

Amanda Oliveira Righetti⁸

Artigo recebido em 27 de abril de 2022

Artigo aceito em 23 de maio de 2022

Resumo: Este artigo pretende analisar duas obras de Menandro, autor da Nova Comédia, conhecidas como *Samia* (321-316 a.C.) e *Perikeiromene* (302-301 a.C.). Dito isso, a partir da exposição das relações dos corpos de acordo com seus gêneros pode-se perceber os papéis sociais e os espaços delegados ao gênero feminino em Atenas no período Helenístico.

Palavra-chave: Nova Comédia. Menandro. Perikeiromene. Samia. Gênero.

Abstract: In this paper, our aim is to analyze two Menander's plays, as an author of New Comedy, known as *Samia* (321-316 b.C.) and *Perikeiromene* (302-301 b.C.). That said, we will depart from the representations of the relationship between bodies and their genders in order to be able to present the social roles and spaces ascribed to the feminine gender in Hellenistic Athens.

Keyword: New Comedy. Menander. Perikeiromene. Samia. Gender.

O período Helenístico, em Atenas, é marcado por uma nova realidade política e social.⁹ Dito isso, a flexibilização das fronteiras e a

⁸ Graduada e mestranda em História, na Universidade Federal do Espírito Santo, integrada ao Laboratório de Estudos do Império Romano – LEIR, orientada pela Dra. Érica Crysthiane Moraes da Silva, sob fomento da Capes. Email: righettimanda@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1819-0565>

⁹ O termo “helenístico” foi criado no século XIX para designar o período da história da Grécia e partes do oriente que vai da morte de Alexandre, o Grande em 323 a.C. até a morte de Cleópatra VII, em 30 d.C. O termo também traz a ideia de uma mistura social e cultural de tradições gregas e orientais. No período helenístico, viu-se a emergência de uma nova forma de realeza, composta por tradições macedônias e orientais. Os homens que fundaram os reinos helenísticos eram generais das forças de Alexandre e tornaram-se monarcas mesmo não tendo nenhuma relação de sangue

ampliação do império significou a compilação de mais culturas diversas e a integração de diferentes ritos e costumes. Com isso, as preocupações políticas passaram a ser outras e as relações sociais modificavam-se na medida em que se agregavam mais sociedades distintas. Percebe-se com isso que as produções dramáticas também sofriam uma influência de seu contexto. Sendo assim, também produzem soluções para seus problemas, estruturando papéis, relações e lugares sociais.

Tendo isso em vista, a Nova Comédia, a qual ganhou palco neste período, assumiu traços diferentes das comédias gregas clássicas, mesmo que mantendo uma identidade de base. Isso quer dizer que, esse lapso entre esses dois tipos de comédias caracterizou um processo de adaptação às novas necessidades sociais que, conseqüentemente, alteraram a expressão dramática.

Dito isso, um de seus grandes nomes é o comediógrafo Menandro. Por suas mãos ganham vozes os grandes princípios morais, visto que, suas peças esboçam com muita frequência conflitos que podem ser analisados por diferentes perspectivas. Neste artigo, é feita uma análise acerca das representações de gênero na comédia de Menandro, sobretudo em suas peças *Samia* (321/316 a.C.) e *Perikeiromene* (302/301 a.C.).

Além disso, buscarei tratar e contextualizar, a seguir, as comédias de Menandro, de modo que se possa inferir sobre as marcas de gênero como concebidas pelo autor em suas obras. Bem como, analisarei as representações e os espaços dos corpos em *Samia*, inclusive a construção da noção de corpos impuros, e tratarei a respeito do

com qualquer família real tradicional. Apenas o poder militar, o prestígio e a ambição eram as justificativas para transformarem-se em reis. MARTIN, T. R. *Ancient Greece: from prehistoric to Hellenistic times*. New Haven: Yale University Press, 2000.

exercício do poder feminino e da voz pública, presentes em *Perikeiromene*.

Nova Comédia, Menandro e Obras

As datas de nascimento e morte de Menandro são um pouco imprecisas, no entanto, uma antiga tradição as revela sendo, respectivamente, 342 a.C. e 293 a.C.¹⁰ O comediógrafo estava inserido no que ficou conhecido na história do teatro grego de Nova Comédia. Esta assumiu traços diferentes das comédias gregas clássicas, mesmo que mantendo uma identidade de base.

A Nova Comédia açambarca temas que envolvem o cotidiano, a vida privada, a vida moral e a material. E é possível enxergar que tanto a Nova Comédia quanto a clássica mantém uma estreita relação com Atenas, o que muda é o personagem que inspira a ação. De um modo geral, são representados aqueles que compõe o cotidiano ateniense e assim pelas mãos de Menandro, ganham voz os grandes princípios morais. Segundo Espert (2010, p. 13-41)

[...] podemos dizer que o gênero cômico sofreu um desenvolvimento que o levou a abandonar progressivamente os elementos fantásticos e a se tornar cada vez mais realista, no sentido aristotélico do termo: trata-se de ações que podem acontecer na vida real, mesmo que sejam infrequente e, acima de tudo, embora o acúmulo de eventos possíveis, mas incomuns, seja improvável.¹¹

¹⁰ Autor ateniense, de família acomodada no demos de Cefisia, a qual possuía boa posição social, possibilitando Menandro tornar-se discípulo de Teofrasto. Suas datas de nascimento e morte são imprecisas, contudo, uma inscrição indica que nasceu no condado de Sosígenes em 342/1 a.C. e morreu aos cinquenta e dois anos, no condado de Filipo em 293/2 a.C. É possível ter mais informações a respeito da vida de Menandro na seguinte obra: ARNOTT, W. G. Menander. Volume II, London: Harvard University Press, 1996

¹¹ Tradução [livre] nossa. Trecho original: [...] podemos decir que el género cómico ha experimentado un desarrollo que le ha llevado a abandonar progresivamente los elementos fantásticos y a ser cada vez más realista, en el sentido aristotélico del término: trata de acciones que pueden suceder en la vida real, aunque sean infrecuentes y, sobre todo, aunque sea improbable la acumulación de sucesos

Tendo isso em vista, a forma desta Nova Comédia também assume mecanismos específicos. A interação é um deles, isso porque, a estrutura das peças era pensada levando em conta a audiência. Sendo assim, as peças continham, geralmente, um prólogo e eram separadas em cinco atos pela performance de um coral. Esta divisão das peças era usada por Menandro para adquirir uma tensão entre o movimento da trama e o padrão regular de quatro pausas, a fim de prender a atenção da plateia (HUNTER, 1989).

Ademais, é interessante ressaltar a relação entre a estrutura e enredo da peça e audiência, já que, a relação destes era pensada pelo autor nas composições de sua peça. De acordo com Arnott (2003, p. 12), esse hábito de endereçar algo à audiência e falar diretamente com ela é um dos componentes regulares e formais da comédia Aristofânica, que ganha também lugar na Nova Comédia de Menandro. Para Arnott (2003, p. 13), a audiência era desenhada dentro da bússola da peça e podia ser usada quase como personagem, uma vez que essa poderia passar a estar desenhada dentro da ação, ou seja, como participante virtual.

Acerca da metodologia de escrita de Menandro, e principalmente sua relação com a audiência de seus espetáculos, é comum encontrar os mesmos nomes representando personagens em diferentes peças. Maccary (1970, p. 277-290) aponta que os poucos nomes tinham o intuito de guiar a audiência, visto que o autor lidava com a expectativa de que as personagens de mesmo nome se enquadrassem em uma determinada idade, sexo e status.

posibles, pero insólitos. ESPERT, G. L. Algunos rasgos atípicos da caracterización de personaxes femininos en Menandro. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología, Vol. 3, 2010, p. 13-41.

Um dos grandes temas centrais da Nova Comédia é a relação entre homem e mulher, o que de certa forma ajuda a compor um *corpus* de evidência a respeito do lugar social da mulher na antiguidade. Dito isso, os discursos femininos eram proferidos apenas se a dramaturgo construísse uma personagem convincente e em boa parte das vezes quando a instituição do casamento é afetada, percebe-se um tom de misoginia na peça.

Assim, podemos também classificar as peças de Menandro como um arcabouço documental nas pesquisas de gênero. No entanto, o que se percebe na historiografia foi um movimento contrário. Muitas peças de Menandro são julgadas não-políticas pelo que elas dizem e pelo que não dizem e, muitas vezes, tais preconceções inibiram a investigação do significado político e ideológico da comédia romântica do autor (LAPE, 2004, p. 13). Compreender esse significado é fundamental para a análise dos papéis de gênero, das relações de gênero, suas representações e do exercício de poder de cada um dos gêneros, que será feita neste artigo.

A peça *Samia*, de autoria atribuída a Menandro, datada em 321/316 a.C., açambarca diversos elementos que envolvem o tratamento desigual de gêneros. O próprio enredo da peça é um expositor dessas desigualdades, uma vez que a peça se desenrola a partir de um desentendimento familiar gerado pela desconfiança e culpabilização do gênero feminino.

Na peça *Perikeiromene*, também conseguimos inferir sobre algumas marcas de gênero expostas por Menandro. Tal documento tem sua data de produção marcada em 302/301 a.C., dez anos antes da morte de seu escritor, o que a configura o documento como uma obra da maturidade de Menandro. Disso, a peça elucida um desentendimento entre as personagens Polemon e Glicera.

O conflito é motivado pela fúria e pelo ciúme de Polemon ao ver Glicera ser beijada pelo seu irmão, Mosquion. Após a descoberta, sua ação imediata é cortar os cabelos de sua amada com uma espada, o que implica em uma violência, em grande parte, simbólica. De acordo com Farge (2011, p. 34), “[...] a violência é um fenômeno que se cola ao corpo de toda intenção, toda humanidade, todo pressuposto”.

Na análise de ambas as peças as relações de gênero podem nos mostrar as particularidades dos papéis sociais masculinos e femininos e como os mecanismos de controle dos corpos foram criados e aplicados nas cenas das obras do autor. Ademais, a temática abordada por Menandro, não deve ser vista apenas como uma criação ficcional, mas sim como uma arte enquadrada em seu período de produção. Assim, por intermédio das situações elaboradas na peça é possível analisar também a expectativa de comportamento atribuída a cada gênero e suas respectivas funções na sociedade ateniense.

Corpo, gênero e representações em *Samia* de Menandro

É possível perceber uma constante antítese entre as personagens presentes no enredo de *Samia*, o que de certa forma já explicita a pluralidade de fatores presentes nas abordagens da peça, denotando uma certa confusão. Isso significa dizer que a construção da obra apresenta uma gama de elementos que podem ser analisados de diferentes perspectivas. No entanto, tendo como foco de análise os comportamentos dos gêneros e as marcas de sua presença, pareceu-me importante abordar e discutir as escolhas do autor na nomeação de quais personagens se pronunciariam durante os atos.

Isso porque Menandro já inicia a peça com algo incomum ao colocar Mosquion para apresentar o prólogo da peça, quando este, na

verdade, comumente é interpretado por uma personagem que represente um deus, ou um príncipe. Dessa forma, o que é entregue à audiência é a perspectiva de Mosquión do conflito. Isso pode ajudar a entender a delimitação de papéis sociais impostos na peça através do gênero, já que, temos no início da dramaturgia, a versão contada pelo gênero masculino.

O conceito de gênero estruturado por Nicole Loraux (2004, p. 13) trabalha com a relação do masculino e feminino como partes fundamentais para se compreender o papel social delegado aos homens e mulheres. Dessa forma, percebe-se o sexual em sua dimensão por parte do social. Através da operacionalização deste é possível ainda perceber como a definição de um gênero está relacionada ao limite do outro. Isso quer dizer que, o homem deu identidade à mulher na medida em que limitou aquilo que considerava não ser forte o bastante ao gênero feminino, já que esta característica era dos homens.

Tendo isso em vista, as relações entre o homem e a mulher nas peças de Menandro delimitam as marcas dos gêneros de acordo com o autor. Uma das marcas é referente à única personagem sem falas e que pouco sabemos a respeito, Plágon, filha de Nicerato. O que se sabe a seu respeito é que foi engravidada por Mosquión durante o festival de Adonias¹² e que reagia com passividade às situações geradas na peça.

¹² Festival de Adonias, presente em evidências de períodos, até mesmo, anteriores ao clássico em Atenas. Realizado, de acordo com alguns documentos, no verão ou primavera, o festival Adonias era um ritual que reunia as mulheres atenienses, as quais ocupavam as ruas. Uma vez ao ano, as mulheres, para comemorar a morte de Adonis, cultivavam plantas em vasos de cerâmica nos jardins de Adonis. REITZAMMER, L. The athenian adonia in context: the Adonis festival as cultural practice. Madison: The University of Wisconsin Press, 2016.

Sendo assim, suas atitudes não foram consideradas por Menandro algo relevante e por isso não são explicitadas. Parte disso cremos ser por conta não só de seu gênero, mas também de sua posição social. Percebemos claramente, no caso de Plágon, como a personagem não reage à confusão ou até mesmo se posiciona diante dela, revelando então as características com base na vida social dos indivíduos, depositadas no corpo feminino e que refletem na construção do papel social do gênero feminino.

Uma situação completamente oposta é elucidada através da personagem Crísida, a qual além de ser concubina de Démeas é uma hetaira. Tal personagem é fundamental para analisarmos os limites de gênero impostos na peça, bem como o controle dos corpos femininos realizados pelo gênero masculino. Tendo isso em vista, o corpo é um elemento perpassado por inúmeros vetores sociais e culturais. De acordo com Rodrigues (1979, p. 62),

Que o corpo porta em si a marca da vida social, expressa-o a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito.

De acordo com o excerto destacado, isso significa dizer que o corpo de certa forma cumpre uma função ideológica. Assim sendo, podemos inferir que os espaços delegados por Menandro às suas personagens informam, sobretudo, a respeito da percepção do autor acerca dos papéis de gênero e das funções dos corpos em sua obra. Posto isso, ao ser vista com o filho de Mosquion no colo, Démeas desconfia que Crísida tenha o traído com seu filho (MENANDROS, Samia, Op. Cit., v. 130), no entanto, o perdão ao filho ocorre de maneira muito mais rápida e orgânica.

Sendo assim, A visão constituída a respeito do corpo de Crísida, dá margem ao entendimento das atitudes masculinas tomadas na peça contra a personagem e nos explica também o seu comportamento solícito. Isso porque, seu corpo é marginalizado e sujeitado ao controle moral do gênero e corpo masculino.

Os comportamentos do gênero masculino em relação à personagem Crísida pode nos dizer muito a respeito das características depositadas no corpo da hetaira. Sua imagem na peça está associada a um corpo impuro, aquele que foge dos corpos padrões e dessa forma é construída uma desconfiança em torno deste. Para Sennett (2003) a noção de um corpo impuro estava totalmente atrelada à moralidade e afeta diretamente as relações sociais que são construídas no seu entorno.

Logo, o comportamento agressivo e irritadiço de Démeas no início da peça deixa claro o poder que ele tinha em relação ao lugar social que ocupava e em relação ao corpo feminino com o qual se relacionava. Além disso, é através do perdão que concede a seu filho e do controle de suas emoções em relação a ele que a personagem expressa sua masculinidade, como se tivesse superado um mal-entendido e tivesse conseguido controlar os impulsos gerados por um corpo impuro, o corpo feminino e poluído de Crísida.

Ademais, outra personagem masculina manifesta um comportamento agressivo em relação ao gênero feminino, dessa vez de uma forma um pouco distinta. Nicerato, pai de Plagón, após ver Crísida com o bebê e depois encontrar a filha dele amamentando a criança o deixa em fúria. Tal reviravolta causa um extremo desconforto em Nicerato, fazendo com que ele nutra um sentimento muito forte de desconfiança do gênero feminino. É partir de tal sentimento que a personagem toma atitudes impulsivas e agressivas a fim de prejudicar as

mulheres presentes na peça. Dito isso, primeiro tenta queimar o bebê, mas em seguida vai atrás de Crísida e tenta a matar com um bastão (MENANDROS, Samia, Op. Cit. v. 570).

A atitude de Nicerato revela novamente, através do artifício do sentimento de raiva, a desconfiança construída em volta dos corpos impuros de Atenas. Mas, além disso, os corpos subjugados pelo gênero também são alvos de desconfiança, uma vez que estão enquadrados nas características simbólicas que marcam socialmente os papéis do feminino. Com isso, como o gênero é percebido e definido em sua dimensão social, vê-se atribuições de comportamentos morais distintos e desiguais do feminino em relação ao masculino, e além disso, também está implícita uma relação de submissão, como se evidencia pela prática do controle sobre os corpos femininos, a fim de afirmação dos papéis sociais masculinos.

Sabendo que a peça se trata de uma desavença familiar que está calcada, sobretudo, na desconfiança nas mulheres, fica elucidada a relação direta entre corpo e gênero, alterando a forma como cada corpo é visto dependendo do gênero em que está qualificado. Dito isso, fica evidente durante a peça o diferente tratamento dos corpos. Um exemplo é quando Mosquión, apesar de acusado de ter ficado com Crísida é perdoado facilmente e Crísida é expulsa de casa e sofre uma tentativa de homicídio, mesmo sendo inocente.

As representações encontram-se em todos os aspectos retirados da peça e nos indicam que as relações de gênero eram compostas por diversas concepções construídas em torno do corpo e dos papéis sociais. Portanto, é através das representações expostas que se faz possível compreender e identificar os atores sociais e os interesses e objetivos do autor ao realizá-las. Dito isso, as representações tornam capazes a percepção de como determinadas características são

moldadas em algumas realidades sociais, provando que são forjadas de acordo com os interesses de quem o faz (CHARTIER, 1990).

Poder feminino, gênero e voz pública em *Perikeiromene*

Em sua obra de maturidade, Menandro expõe uma dinâmica pouco usual em suas peças. Isso porque a dramaturgia gira em torno do conflito entre Glycera e Polemon e a emancipação da personagem, sendo esta do gênero feminino e uma hetaira. Ou seja, percebe-se que o autor decide dar espaço a um grupo que não obtinha permissão para representar determinados papéis em cena. Em *Perikeiromene*, Glicera não só é pouco julgada como também recebe falas na peça e tem a oportunidade de se pronunciar a respeito do conflito inicial.

O conflito estava presente no âmago de diversas relações construídas na peça, sendo possível ainda identificar embates de categorias antônimas por diversas vezes. Essa escolha narrativa corrobora não só para se pensar a respeito do tratamento dado a personagens de acordo com sua categorial social, mas também ao tratamento dado às personagens pelas suas categorias de gênero e as expectativas reservadas ao corpo feminino em Atenas. Isso explica a maior parte da produção historiográfica sobre *Perikeiromene* analisar as relações conflituosas e o percurso de Glycera com base nas identidades sociais das personagens.

Para Lape, o poder de Glicera teria surgido a partir da perda temporária de sua verdadeira identidade social. Mesmo que na peça a verdadeira categoria social de Glicera tenha sido revelada ao final e que sua classificação como hetaira, dona de si mesmo – como Pataecos pontua em um dos diálogos da peça – tenha contribuído para a construção da liberdade da personagem, não era característico do autor representar personagens femininas tão significativas e ativas no

desenvolvimento da obra. Tendo isso em vista, não nos parece suficiente utilizar apenas sua identidade social para entender o exercício de seu poder na peça.

Percebe-se a formação dessa dinâmica atípica já enredo da peça, em seu primeiro ato, apresentado pela deusa Agnoia, a qual deixa a audiência a par da trajetória de Glicera, desde seu nascimento e adoção por uma compatriota mais velha. Ainda neste prólogo, Agnoia conta a verdadeira identidade de Glicera e já deixa claro que essa personagem e Mosquion são irmãos. Além disso, também explicita os direcionamentos que a peça irá tomar, vê-se, por exemplo, que já ao seu início a peça não condena as ações tomadas por Glicera, pelo contrário, parece dar indícios de sua inocência.

Após Glicera ter seu cabelo cortado por Polemon, a personagem busca abrigo na casa de sua vizinha, a qual era mãe de Mosquion, seu irmão. A partir disso, pode-se perceber meandros da disputa inicial travada por Polemon e Mosquion, na qual um buscava se reconciliar com sua amada e o outro tentava conquistá-la.

Polemon, uma das primeiras personagens introduzidas na peça, é o soldado que corta os cabelos de Glicera com sua espada em meio a uma crise de ciúmes. Segundo Traill, em sua obra publicada em 2008, Polemon era um homem de ação, armado e pronto para atacar, o que também é elucidado pela morfologia de seu nome, a qual remete à guerra¹³, o que também pode indicar que as expectativas da audiência já presumiam um comportamento agressivo desta personagem.

¹³ Corriqueiros em personagens de Menandro, três nomes derivam de algo relacionado à guerra: Polemon, Stratorphanes, Kleostratos. Discussão mais detalhada em GATZERT, K. De nova comoedia quaestiones onomatologicae. Giessen: Christ, 1913.

Após sua amada se hospedar temporariamente na casa da mãe do homem que a tinha beijado, as suspeitas de que Glicera já estivesse se relacionando com outro aumentara. Ela foi entregue ainda virgem à Polemon, tornando-se sua *hetaira*. Contudo, fica nítido na peça que Polemon a enxergava como sua legítima esposa, posto que a personagem masculina por muitas vezes age como se obtivesse o direito legal de recorrer por Glicera, mesmo que através de atos violentos.

No entanto, um relacionamento não tão formal, como um relacionamento entre um soldado e uma *hetaira*, dependia apenas da vontade das duas partes (TRAILL, 2008, p. 40-42). Sendo assim, como a união dos dois não era válida legalmente, assim como Glicera concordou em unir-se a Polemon, ela poderia também decidir romper tal união (KONSTAN, 1987, p. 129).

Tendo isso em vista, Polemon cometeu diversos equívocos na maneira de se comportar. O primeiro deles é o que faz dar início à trama, cortar os cabelos de sua amada, isso porque as mulheres cortavam seus cabelos para representar o luto e um corte muito curto não era uma punição comum para a infidelidade (TRAILL, 2008, p. 147).

Portanto, percebe-se que a atitude de Polemon, além de não estar em consonância com os direitos que possuía, ainda nos mostra a tentativa da personagem masculina de mostrar o seu poder sobre a personagem feminina, mesmo que não obtivesse respaldo nenhum de seus atos violentos.

Sendo assim, por enxergar Glicera como sua esposa e não apenas uma *hetaira*, Polemon acredita ter mais direitos sobre o corpo da personagem do que realmente tinha. O ciúme então desencadeia uma ação exacerbada perante a quebra de expectativas acerca do

comportamento feminino. Consequentemente, ao tentar punir Glicera e cortar seu cabelo, a personagem feminina passa a possuir um traço que destoava da feminilidade.

No que diz respeito à relação de Glicera e seu irmão Mosquion, é exposto no início da peça que Glicera já sabia de seu parentesco com a personagem masculina em questão (MENANDROS, *Perikeiromene*, v. 1-50). Ela descobriu através de sua mãe adotiva sua verdadeira identidade, mas manteve segredo a respeito. Quando Mosquion a beija, Glicera não conta a verdade, para que seu irmão não descobrisse sua verdadeira origem, que assim como ela, era adotado.

Esse é um nome comumente utilizado por Menandro para retratar jovens cidadãos em suas peças. Segundo Maccary (1970, p. 286), em *Perikeiromene*, Mosquion apresenta ser queixoso e perdedor no amor e de acordo com Traill (2008, p. 34), está mais próximo da representação de um soldado “fanfarrão”, reunindo características como o excesso de confiança e a vaidade, atributos os quais não eram nem mesmos fortes em Polemon.

A partir de suas suspeitas fantasiosas, Mosquion passou a buscar sinais que corroborassem com a ideia de que Glicera o corresponderia e dessa forma leu as ações da personagem feminina conforme atendiam suas expectativas e ainda a responsabilizou por suas impressões equivocadas (TRAILL, 2008, p. 35). Posto isso, enquanto Glicera ocupava a categoria social de uma nascida livre e *hetaira*, diversos julgamentos equivocados foram feitos pelas personagens masculinas da peça. Polemon projetou em Glicera uma esposa fiel e legítima e já Mosquion a projeta como uma *hetaira* livre para se relacionar com ele. A rivalidade entre as duas personagens masculinas na peça estava estruturada no tratamento da personagem feminina como um objeto e como receptáculo de suas percepções do outro gênero, sendo tudo aquilo que o masculino não era.

Ainda que os códigos de conduta, formalmente e legalmente, não ditassem o modo específico de ação de uma hetaira, cortesã ou concubina, essas ainda estavam expostas às características de comportamento reservadas ao seu gênero. Sendo assim, as funções reservadas ao gênero feminino não incluíam aspectos que definiam o gênero masculino, como a possibilidade de fala pública. Essa é uma das principais características da peça de Menandro que nos faz analisar seu exercício de poder estando relacionado a uma característica masculina.

O poder feminino estaria associado a alguma representação masculina. Isso quer dizer que, as características de uma mulher no exercício de poder deveriam estar vinculadas a figura masculina, podendo estar presentes tanto na vestimenta, no corpo e até mesmo nas ações (BEARD, 2017). A partir disso é possível entender o motivo do comediógrafo ter dado a voz à Glicera na peça.

Portanto, o que permite Glicera se comunicar com falas na peça de Menandro não é seu status social e sim o traço masculino presente em seu corpo. Isso porque, no mundo antigo existia uma separação real, cultural e até mesmo imaginária entre as mulheres e o poder, sendo possível ainda perceber na própria mitologia grega símbolos da maestria masculina sobre os perigos destrutivos que a possibilidade do poder feminino representava, como é o caso de Medusa.

Dessa forma, o exercício do poder feminino se dava de forma distinta do masculino, já que, o poder não estava associado ao gênero feminino. Isso significa dizer que mulheres exerciam seu poder mediante a representação de algo masculino. Tendo isso em vista, a voz pública era uma das práticas que definia a masculinidade como gênero, não pertencendo a seu antônimo. Uma mulher falando em público não era, na maioria das circunstâncias, por definição, uma mulher.

Beard desenvolve o conceito de voz pública de uma fala de Telêmaco em “Odisseia”, na qual ele pede a sua mãe que retorne aos seus aposentos e que não profira discursos, já que estes são reservados aos homens. Tal fragmento expressa como as vozes femininas não eram bem-vindas ou ouvidas em âmbito público. Portanto, mais uma vez, expressar-se na peça diz muito mais a respeito das representações masculinas presentes em Glicera do que uma ascensão de status social.

Considerações finais

Diante do que foi exposto acima, podemos concluir que Menandro ao escrever a peça elaborava uma representação, sobretudo, das relações de gênero constituídas nos espaços citadinos e no âmbito do doméstico, mas nem por isso mesmo, menos público. Estes modelos e expectativas de condutas e papéis sociais diziam respeito ao público, à coletividade, à sociedade grega e helenística. Dessa maneira, a situação conflitante entre os gêneros revela o que é reservado ao feminino e masculino, a atuação desses gêneros quando se trata de relações de poder e também revela uma realidade de controle dos corpos femininos e de secundarização de um gênero em detrimento de outro.

Por isso, pode-se entender que a emancipação de Glicera, em *Perikeiromene*, fazia parte de seu exercício de poder, o qual só foi possível mediante a representação de características masculinas atribuídas à personagem, o cabelo curto, por exemplo. Isso quer dizer que, o cabelo curto da personagem feminina foi fundamental para que esta pudesse usufruir de determinada liberdade, se proteger de certos julgamentos comuns feitos a personagens semelhantes e por fim, pudesse receber falas e explicar sua versão dos fatos na peça.

Ademais, em *Samia*, percebe-se também as representações de gênero presentes na marcação dos corpos, os quais podiam ser julgados impuros também. Dito isso, a desconfiança para com o gênero feminino reforçada pelas ações das personagens masculinas em relação às personagens femininas na peça demonstram como um gênero era subjugado pelo outro, sempre em busca de suprimir seu antônimo. Isso significa que Menandro desvela em suas peças uma visão acerca das marcas de gênero e dos espaços reservados a cada um deles. Portanto, a construção de um tratamento desigual entre os gêneros na peça não estava descolada da realidade, ou seja, Menandro escrevia suas peças dentro de um determinado contexto e suas abordagens não eram meramente ficcionais.

REFERÊNCIAS

a) Documentação

MENANDROS. *Perikeiromene*. Translated by Pierre Arnott In: **Menander**. V. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 197-281.

MENANDROS. *La Samia*. Introducción, traducción y notas de P. Bádenas de la Peña. In: **Comedias**. Madrid: Gredos, 1986, p. 432- 471.

b) Bibliografia

ARNOTT, P. D. **Public and Performance in the greek theatre**. New York: Routledge, 2003

ARNOTT, W. G. **Menander**. Volume II, London: Harvard University Press, 1996

BEARD, M. **Women & Power: a manifesto**. London: Profile Books, 2017.

CHARTIER, R. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

ESPERT, G. L. Algunos rasgos atípicos da caracterización de personajes femininos en Menandro. **Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología**, Vol. 3, 2010, p. 13–41.

FARGE, A. **Lugares para a História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

GATZERT, K. **De nova comoedia quaestiones onomatologicae**. Giessen: Christ, 1913.

HUNTER, R. L. **The New Comedy of Greece and Rome**. Cambridge: University of Cambridge, 1989.

KONSTAN, D. Between Courtesan and Wife: Menander's "Perikeiromene". **Phoenix**, Vol. 41, No. 2 (Verão, 1987), p. 122-139

LAPE, S. **Reproducing Athens: Menander's comedy, democratic culture and the Hellenistic city**. Oxfordshire: Princeton University Press, 2004.

LORAU, N. **Las experiencias de Tiresias**. Barcelona: Acanalado, 2004.

MACCARY, W. T. Menander's characters: their names, roles and masks.

Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 101, 1970, p. 277-290.

MACCARY, W. T. Menander's Soldiers: Their Names, Roles, and Masks. **The American Journal of Philology**, vol. 93, n. 2, abril de 1972, p. 279-298

MARTIN, T. R. **Ancient Greece: from prehistoric to Hellenistic times**. New Haven: Yale University Press, 2000

POST, L. A. Woman's Place in Menander's Athens. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 71, 1940, p. 420-459.

REITZAMMER, L. **The athenian adonia in context: the Adonis festival as cultural practice**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2016.

RODRIGUES, J. C. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1979.

SENNETT, R. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TRAILL, A. **Women in the Comic Plot in Menander**. New York: Cambridge University Press, 2008

OS DISCURSOS NO CONTRA NEERA: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DA TEORIA DE JAMES SCOTT

THE DISCOURSES IN CONTRA NEERA: AN ANALYSIS THROUGH JAMES SCOTT'S THEORY

Ana Maria Lucia do Nascimento¹⁴

Artigo recebido em 09 de maio de 2022
Artigo aceito em 05 de junho de 2022

Resumo: Esse estudo deseja contribuir para esse debate analisando a vida de Neera, uma cortesã muito conhecida através do discurso de Apolodoro, acusada de usurpar o título de cidadã para seus filhos estrangeiros. Buscamos através da visão teórica de James Scott, perceber quais os discursos ocultos e públicos cercam a narrativa da obra e como eles são um reflexo do cotidiano feminino na sociedade ateniense.

Palavras-chave: Contra Neera. Discurso público e oculto. James Scott.

Abstract: This study aims to contribute to this debate by analyzing the life of Neera, a courtesan well known through Apollodorus' speech, accused of usurping the title of citizen for her foreign children. We seek, through James Scott's theoretical vision, to understand which hidden and public discourses surround the narrative of the work and how they are a reflection of the daily life of women in Athenian society.

Keywords: Against Neera. Public and occult discourse. James Scott.

O padrão de comportamento feminino grego

O que é ser uma *mélissa* na Grécia antiga? Quais os aspectos circundam esse grupo feminino? Como ele se mostra agindo em sociedade? Essas são algumas das perguntas que nos levam a entender essa classe tão “conhecida”, afinal, é sobre ela que desde o nosso

¹⁴ Mestranda em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Formada em História pela universidade de Pernambuco (UPE). Pesquisadora da FACEPE. ORCID:0000-0002-2933-6507.
Contato:anamarialuciadonascimento@gmail.com.

período escolar ouvimos tanto falar quando estudamos o feminino na sociedade grega.

A *mélissa*, ou mulher abelha, é um modelo comportamental criado posteriormente pelos estudiosos, para compreender a classe feminina aristocrata no período clássico. Sendo ela aquela que se casava ainda jovem permanecendo fiel ao seu único companheiro até o fim da vida, “vivia em silêncio no interior de sua casa, administrando os seus bens, educando os filhos; proferindo o culto doméstico, sendo especializada no fiar e no tecer” (LESSA, 2004, p.9).

Resumidamente, no que concerne as características físicas de sua representação, eram mulheres simples. Não há muitas menções de aspectos que demonstrem vaidade por parte da *mélissa*. Cabelos modestos, roupas modestas. Suas qualidades deveriam estar em ações, assim para Xenofonte as evidências que determinam esse grupo de mulheres estavam no: “seu dever será receber aquilo que adentra a casa; sua tarefa proporcionar os suprimentos diários, guardar e manter o orçamento de maneira que aquilo que deva durar” (XENOFONTE, VII, p.32).

Dessa forma, para cumprir com todos os requisitos que eram esperados delas a educação deveria ser específica. Por isso, desde jovem, no seio familiar, a *mélissa* era preparada, acima de tudo, para gerar cidadãos. Esse processo iniciava já nos primeiros procedimentos de ensino, ao entrar em contato com a ação de tecer, gerir, tomar atitudes de manutenção do *oĩkos*, administrar, educar os filhos, se relacionar com as divindades e os cultos essenciais para a harmonia da pólis. Assim, após ser iniciada pela própria família no que concerne às habilidades primordiais de uma *mélissa*, parte-se à escolha do noivo pelo pai, seguido pela cerimônia e consumação da união. Apolodoro, ao se referir ao grupo feminino das *mélissas*, afirma que “temos as esposas para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda fiel da

casa" (DEMÓSTENES, 2013, p. 128). Ser *mélissa* na pólis é gerar frutos, conceber cidadãos. Apenas as *mélistas* detinham esse status de conceber filhos cidadãos, com todos os direitos dentro da Grécia.

Essa é também uma atitude política, mesmo sem poder votar elas podiam transmitir seu nome a seus filhos. Certamente, comparado ao patronímico, o uso do matronímico (*mêtrothen*) é raro (SCHMITT PANTEL; CUCHET, 2015). Além disso, as bem-nascidas, por serem protegidas pela lei ateniense, eram submetidas às mesmas restrições de comportamento que os homens cidadãos, restrições de adequação de sua pessoa com as regras de atribuição das funções cívicas. Ou seja, às *mélistas* cabiam os *timais* - os privilégios por estarem nessa classe social - e por isso, na medida em que elas respeitavam as regras, dispunham de todos os direitos. Assim sendo, as ofensas que elas cometiam ou sofriam, como as honras que elas recebiam, recaiam não somente sobre elas, mas também sobre sua casa como um todo e, particularmente, sobre seu chefe (MARCHIANDI, 2016, p. 66-70).

Enquanto membros legítimos do *oïkos*, as *mélistas* jamais eram tratadas como estrangeiras, e menos ainda como escravas. Vale ressaltar que quando julgadas, elas eram levadas ao areópago, lugar onde os cidadãos homens eram julgados. Porém, mesmo que houvesse a necessidade de um *kúrios* para representar essas mulheres na corte, não há evidências de que houvesse proibição delas nesse espaço masculino. Que as mulheres eram responsáveis por seus atos perante a justiça, o processo movido por Teomnesto e Apolodoro contra Neera no fim dos anos 340 nos mostra (RODRIGUES, 2018, p.90).

Porém, nesse caso em específico, não estamos falando de um processo contra uma *mélissa*, mas sim, contra uma cortesã. Diferente das *mélistas* que, desde muito cedo, eram instruídas a se preservarem no gineceu, as cortesãs eram uma das categorias femininas livre em

Atenas (LEGRAS, 1998, p.78). Por serem, muitas vezes, viúvas ou sem recursos, elas viviam da generosidade dos homens de quem eram acompanhantes. Nesse sentido, as acompanhantes não eram necessariamente alugadas para o sexo, muitas, como a própria Aspásia, eram conhecidas pelo intelecto durante os banquetes festivos.

Um outro exemplo é o de Neera, uma cortesã da classe alta, e por isso de gostos caros, sustentada por homens conhecidos e ricos. Estava habituada a viver em ambientes luxuosos e a usufruir de presentes, viagens, festas, afetos e atenções dos seus amantes abastado. Para chamar a atenção desses homens da elite a hetaira desenvolvia traços de erudição, além da leitura e da escrita, usavam a beleza e a graciosidade para atrair o sucesso. Outro ponto a ser ressaltado sobre elas diz respeito ao contraste que faziam no mundo feminino, entre as que viviam no interior do *oïkos* e as que não viviam (CURADO, 2004, p.22-27). As cortesãs se ausentavam com facilidade de casa, mas eram também, alvo de uma certa subjugação do sistema masculino, afinal, eram usadas para atestar a virilidade do homem diante da sociedade (MOSSÉ, 1999, p.104).

Como citada em oposição ao grupo das méliissas, a classe de cortesãs tem na figura de Neera, uma representação pungente e polêmica. Sua história se encontra narrada no *Discurso contra Neera* de Apolodoro. Nele, de modo geral, Teomnesto acusa Estéfano de possuir uma estrangeira e cortesã em sua casa e criminosamente tramar uma falsa cidadania para ela e seus filhos. Porém, por mais que essa ação judicial tenha sido movida por vingança contra Estéfano, por conta de todos os prejuízos e calúnia que intentou contra Teomnesto e sua família, tanto Teomnesto quando seu cunhado Apolodoro, responsável pela acusação perante o tribunal, foca a cortesã e as peripécias que cercam sua vida. Dessa forma, assim que Teomnesto introduz diante da corte seu descontentamento pelas calúnias de Estéfano contra ele e

sua família, Apolodoro dá seguimento na acusação focando especificamente a mulher.

Logo assistimos uma enxurrada de apontamentos contra a cortesã. Eles discorrem sobre sua infância com a prostituição, sobre sua ambição e inteligência para trocar de dono, até sua tentativa de usurpar o direito de cidadania inserindo seu neto numa fratria e sua filha no sacerdócio feminino, que por lei pertencia às *mélissas*. Então, o que vemos de maneira implícita no discurso é a elevação das *mélissas*, e seu status na sociedade e a diminuição dos aspectos que formavam uma cortesã. Por isso, na retórica do discurso jurídico proferido contra Neera, há a presença de discursos públicos e ocultos, que pretendem levar os espectadores ao convencimento de que as leis atenienses foram quebradas e que é necessária uma punição, um controle sobre o corpo dessa mulher, seu afastamento da polis, pois um fruto podre contamina uma cesta com frutos bons. Assim, desejamos abarcar os conceitos de James Scott, acerca de discurso oculto e público, para entendermos a construção retórica da fonte.

O discurso oculto e o discurso público: uma simulação de subordinação

James Scott, nascido em 1936, é um famoso antropólogo e professor de ciências políticas. Em seu livro *A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos*, publicado em português em 2013, ele aborda os pressupostos de que as formas de aceitação dos dominados é uma simulação para ocultar a revolta em meio a uma situação humilhante. A ideia do livro surgiu a partir dos estudos das relações de classe numa aldeia malaia, onde percebeu não só que alguns testemunhos eram contraditórios, mas também que essas diferenças eram originadas dos pobres mais dependentes, em vista que os pobres mais independentes possuíam opiniões consistentes e mais livres. Além disso, em sua pesquisa o autor compreendeu que as contradições

tinham um caráter situacional, logo, na frente dos ricos os pobres falavam uma coisa, mas na ausência, em contato com pessoas de seu círculo social, falavam outra. Por consequência, Scott cria o método de triangulação. Nele os discursos são essenciais para notar as diferenças entre os grupos e as formas de resistência que cercam as relações sociais.

De fato, o método surgiu a partir da observação da aldeia malaia, porém, as formas de dominação possuem estruturas análogas entre si. Assim sendo, a sociedade escravocrata, a sociedade de castas, a sociedade patriarcal, por exemplo, são sistemas que possuem estruturas análogas de dominação e subordinação. Onde há não só a dominação, mas também formas de resistência que assumem vários disfarces, ele exemplifica alguns destes através de fontes literárias dos autores George Elliot e George Orwell. Assim, por meio de caças furtivas, incêndios e roubos, notamos um de seus conceitos basilares em ação, qual seja o de infrapolítica, isto é, não uma política inferior, mas uma luta discreta que os grupos subordinados exercem todos os dias (SCOTT, 2013, p.9).

Essas semelhanças também são expostas na apropriação do trabalho, dos bens de serviço da população subordinada. Por outro lado, esses grupos não possuem direitos políticos, não há mobilidade social, ademais, justificam a dominação por meio de teorias de inferioridade e superioridade. Por isso, o autor defende também que tanto as estruturas de subordinação, quanto de dominação, seguem um padrão. Onde é comum os subordinados criarem seus espaços, suas linguagens para expressar o desconforto diante da exploração. Eles criam a partir do sofrimento, da diferenciação, um discurso oculto que representa uma crítica aos dominadores. Assim, cabe-nos elucidar melhor os termos *discursos públicos* e *discursos ocultos* (SCOTT, 2013, p.10).

Discursos públicos são as relações *explícitas* entre os subordinados e os poderosos. Ou seja, é uma relação de mão dupla onde ambas as partes utilizam desses meios. Sendo um modelo que independe da opinião do subordinado. Afinal, diante de um superior, ele precisa ser cordial, respeitoso, submisso, dependente. E quando esse comportamento de servidão não convence um dominador, que desconfia da veracidade do discurso público de um subordinado, cria-se o estigma de que todos os subordinados são dissimulados. Podemos visualizar esse conceito numa relação entre um senhor de escravos e um escravo. Ambos ante a face do outro profere discursos públicos, mas com os seus semelhantes, se expressam de forma mais verdadeira. Porém, ao escravo não cabe se expressar de outra forma, é um modelo que independe de sua opinião (SCOTT, 2013, p.17).

Podemos observar esse vínculo unilateral, por exemplo, nas relações entre os *kyrios* das mulheres gregas. Na Atenas clássica, a palavra *kyrios* se referia ao chefe da família, que era responsável por sua esposa, filhos e quaisquer parentes solteiros do sexo feminino. Assim, quando uma mulher ateniense se casava, seu marido se tornava seu novo *kyrios*. Dessa forma, temos de um lado a mulher, a subordinada e o *kyrios*, o dominador. Dentro, por exemplo, de uma negociação de casamento entre os homens, o discurso público feminino deve estar no mesmo tom que o do seu representante legal. Não cabe a mulher intervir com palavras que firam o compromisso estabelecido pelo seu pai. O que não impedia, obviamente, que no gineceu – lugar do *oïkos* onde apenas as mulheres adentravam – ela esboçasse sua verdadeira opinião sobre seu casamento ou noivo.

Muitas vezes o discurso público é tão convincente que os dominados induzem os dominadores de que se uniram a causa, que apoiam o sistema de dominação, que se conformaram com a posição

humilhante em que se encontram, mas nos bastidores as coisas são bem diferentes. Isso acontece por exemplo na peça de Eurípedes, *Electra*. Após arquitetar com seu irmão Orestes a morte de sua mãe, em vingança, por conta de a mesma ter assassinado o marido Agamenon, *Electra* atrai a matrona para sua casa, e profere um discurso público diante de sua mãe em pedido de ajuda, em busca de alguém que lhe faça sacrifício após um parto falso. Mas os leitores que já haviam acompanhado a conversa de *Electra* com Orestes, sabe que o discurso oculto que combinaram era o matricídio.

ELECTRA: Seja! Urge recolher seu corpo em casa e dá-lo às trevas, servos! Quando vier, a mãe não o veja morto antes da degola!

ORESTES: Espera! Tratemos de outro assunto.

ELECTRA: Qual? Vês os reforços de Micenas?

ORESTES: Não, mas a genitora que me gerou.

ELECTRA: Ora, vai bem para o meio da rede e brilha pela viatura e pelas vestes.

ORESTES: O que faremos? Mataremos a mãe?

ELECTRA: Dó te toma ao vires o vulto da mãe?

ORESTES: Pheû! Como matar a que me criou e gerou?

ELECTRA: Tal como ela matou o teu e meu pai.

(EURÍPEDES, v. 959-970, 2018)

Essa é então a conversa que *Electra* tem com Orestes antes de Clitemnestra entrar em cena. Obviamente por estar em pleno acordo de vingança, fala abertamente e de modo a incitar no irmão, forças para finalizar o plano. Assim temos um exemplo acima de discurso oculto, agora cito mais uma passagem da peça onde *Electra* "encena", pedindo ajuda a sua mãe, se mostrando humilde e convencendo-a a adentrar em sua casa:

CLITEMNESTRA: Basta! Por que me chamaste, filha?

ELECTRA: Ouviste, creio, falar do meu parto. Sacrifica por mim, pois isso ignoro, na décima lua da criança, como sói, pois, sou inexperiente de filho antes!

CLITEMNESTRA: Isso é função da que fez o teu parto.

ELECTRA: A sós partejei e dei à luz a criança.

CLITEMNESTRA: A casa está tão isolada de amigos?

ELECTRA: Ninguém quer pobres por amigos.

CLITEMNESTRA: Tão sem banho e malvestida, tu, parturiente saída de recente parto? Mas irei, e dado o dia da criança,

sagrarei aos Deuses. Feita a graça, irei ao campo onde marido imola às Ninfas. Servos, levai este carro à cocheira, e quando vos parecer ter concluído sagração aos Deuses, vinde! Devo agradar ainda o marido.

ELECTRA: Entra na pobre casa! Toma cuidado, não manche o manto

o fumoso teto! Farás a sagração que deves a Numes. Pronta está a cesta, aguçada a espada, que matou o touro, perto dele cairás golpeada, na casa de Hades noivarás com quem te uniste à luz. Eu te darei tal graça, e tu, a mim, a justiça do pai. (EURÍPEDES, v. 1123-1146, 2018)

No trecho em questão, a filha convence, por meio do discurso público, a mãe a entrar a casa para que assim lhe mate. Consuma sua vingança e confirma que muitas vezes o discurso público é tão convincente que os subordinados levam os dominadores a acreditarem que aceitaram a posição que lhe foi imposta.

Por outro lado, não se deve esquecer que as pessoas numa posição de poder, ou melhor, em um lugar de dominação, também usam “máscaras” diante dos dominados. Assim na presença deles utilizam o discurso público e quando estão com os seus fazem a aplicação dos discursos ocultos. Afinal, a posição de poder requer uma constante representação que respeite o posto em que foi colocado, dessa forma a dominação requer uma representação credível de controle. Para que não haja insubordinação. Podemos dar como exemplo para testar essa afirmação o próprio exemplo de um rei absolutista. Esse líder político precisa deixar claro que ele domina e que as outras estratificações da sociedade estão abaixo dele, ou seja, há uma demanda para exercer uma dominação credível, mesmo que para isso precise usar a violência como arma de controle, afinal “um rei tido como um deus deve atuar como um deus” (SCOTT, 2013, p.23-25).

De modo geral precisamos entender que todas as relações quando observadas apresentam uma ligação entre os discursos públicos e o oculto. Além disso, Scott (2013, p. 30) também nos mostra

que existem algumas características que compõem o discurso oculto, para ele existem três tópicos: 1) discurso oculto é sempre específico de um determinado espaço social, 2) este não é expresso apenas em palavras, mas também em ações, como citei anteriormente, através da caça furtiva por exemplo e 3) a fronteira entre o discurso público e o oculto é um terreno de luta constante entre dominadores e dominados. Vale ressaltar que os grupos subordinados se apropriam de meios de resistência discretos tendo formas indiretas de expressão, esse seria então um dos conceitos trabalhados por Scott. Dessa forma, como sucede na maior parte das grandes estruturas de dominação, o grupo subordinado tem uma existência social muito considerável fora da cena pública, o que em princípio lhe dar a oportunidade de desenvolver uma crítica partilhada de poder (SCOTT, 2013, p.52).

Muitas vezes essa crítica desenvolvida contra o poder ou até mesmo a resistência discreta se transmuta em outro conceito trabalhado pelo autor, qual seja o de deferência, que nada mais é do que a forma de interação social que ocorre em situações que envolvem o exercício de autoridade tradicional. Assim, esses atos de deferência são dirigidos a quem detém o poder, e é visto muitas vezes como uma atitude de bajulação, que pode ser manifestada tanto por medo de repressão ou por uma tentativa de convencimento, como podemos observar no trecho destacado acima da peça de Eurípides.

Por fim, podemos encontrar o discurso oculto quando a fala do sujeito na ausência do detentor de poder, ou seja, fora da cena principal, demonstra uma liberdade discursiva maior. Por outro lado, ressalta-se o fato de que as relações de poder estão sempre presentes sendo demonstrados até mesmo entre familiares e amigos, carregando assim um discurso oculto igualmente tirânico de acordo com o autor. Dessa forma, é muito importante que se atue de maneira convincente e

para que isso ocorra é necessário controlar o sentimento que pode prejudicar a representação, que deve ser espontânea, um verdadeiro ato de submissão.

Mas para os detentores de poder, no processo de representação há sempre a oportunidade de ser mais negligente no trato com os subordinados afinal eles estão em um patamar superior. Durante o transcorrer desse trabalho, principalmente no segundo tópico, abordamos de forma mais específica o que é o discurso oculto e público de acordo com a teoria criada por James Scott. Agora cabe-nos assimilar como essa discussão de formas de resistência pode ser encontrado em um caso específico, no discurso contra Neera de Apolodoro.

Os discursos presentes no Contra Neera

O discurso contra Neera comumente atribuído à Apolodoro integra o corpo dos textos de Demóstenes, apresentando de forma vívida a vida cotidiana do século IV a.C. da cidade de Atenas. A obra em si nos permite observar a vida privada de uma cortesã e os esforços para viver numa sociedade regida por regras e limites difíceis de transpor, principalmente para as mulheres. Afinal temos noção de que esse grupo em específico sofria constantes limitações, algumas por conta de sua natureza, outras por conta de sua falta de “capacidade”, mas em geral, a cidade de Atenas dos séculos V e IV a.C. permitia sim comportamentos extrovertidos, porém, por outro lado, mantinha um corpo legal vigilante no zelo pelo bem-estar do homem e da mulher e mais ainda pela harmonia que deveria ter na pólis. Assim, a história de Neera, sua família e Estéfano atraem diversas críticas quanto ao seu modo de vida, os seus comportamentos, suas companhias e a falta de pudor nas suas atitudes corriqueiras.

De fato, a personagem principal desse discurso é uma figura feminina, Neera. Mas ela não figurava entre os grupos de mulheres legítimas que foi discutido no começo desse trabalho, pelo contrário formava um grupo diferente. A mulher legítima, a mãe, a mélixa, é importante para mostrar a vida social e pública dos homens, e mais ainda para mostrar qual era o ideal de mulher que eles valorizavam, exaltavam. Entretanto para o bem-estar do mesmo as mulheres desempenharam outros papéis ou funções, que contribuíram indiretamente para aparecimento de outros grupos femininos. Podemos elencar por exemplo além das melissas, as pallake, as hetairas, e as porné.

As pallake, segundo Curado (2004, p.352) eram as amantes ou concubinas mantidas numa relação por vezes duradoura, possuíam um valor e um estatuto intermediário entre a hetera e a esposa legítima. Em muitos casos essas mulheres viviam de forma permanente com um homem casado com uma mélixa. No entanto, a maior semelhança entre a esposa legítima e a concubina se encontra nos filhos serem reconhecidos como legítimos. A definição mais simples é que a pallake ou concubina era uma mulher que vivia com um homem sem ser sua esposa, tendo essa relação mais uma característica de aceitação social do que legalidade no estatuto civil. Vale salientar que se uma hetaira coabitava com um homem por um longo período ela se tornava uma pallake, sem, contudo, deixar de ser hetaira (CURADO, 2004, p.18).

Por outro lado, segundo Curado (2004, p. 20) apesar de as leis de Atenas não condenarem nem defenderem o concubinato, a relação do homem com a sua pallake estava protegida pela lei. Um companheiro que surpreendesse um homem em flagrante delito a ter relações com a sua concubina podia matá-lo, como se fosse o amante da sua esposa legítima. Essa relação com as concubinas se manifesta mais como algo ligado a razões emocionais, ou prazer sexual, tendo em

vista que a esposa legítima era vista muitas vezes apenas como uma líder do oïkos e reprodutora de cidadãos. Acerca disso, as méliissas em raras ocasiões eram dadas como concubina, pois esse fato correspondia a abdicar do seu estatuto de cidadania, “ora a cidadania para uma mulher consistia na possibilidade de ser dada em casamento legal. No direito de dar à luz cidadãos e ainda de participar na vida da comunidade como representante de um oïkos ateniense.

As hetairas ou cortesãs, diferentemente das méliissas que desde muito cedo eram instruídas a se preservarem no gineceu, eram uma das categorias femininas livre em Atenas. Por serem, muitas vezes, viúvas ou sem recursos, elas viviam da generosidade dos homens de quem eram acompanhantes. Nesse sentido, as acompanhantes não eram necessariamente alugadas para o sexo, muitas, como a própria Aspásia, eram conhecidas pelo intelecto durante os banquetes festivos. Um outro exemplo é o de Neera que era uma cortesã da classe alta, e por isso de gostos caros, sustentada por homens conhecidos e ricos. Estava habituada a viver em ambientes luxuosos e a usufruir de presentes, viagens, festas, afetos e atenções dos seus amantes abastado. Para chamar a atenção desses homens da elite a hetaira desenvolvia traços de erudição, além da leitura e da escrita, usavam a beleza e a graciosidade para atrair o sucesso. Outro ponto a ser ressaltado sobre elas diz respeito ao contraste que faziam no mundo feminino, entre as que viviam no interior do oïkos e as que não viviam. As cortesãs se ausentavam com facilidade de casa, ao contrário do que acontecia com as méliissas. Sendo essas mulheres alvo de uma certa subjugação do sistema masculino, afinal, eram usadas para atestar a virilidade do homem diante da sociedade.

Já as porné formava um grupo de prostituição que eram encontradas em ruas, portos, bairros periféricos ou em lupanários. Ou seja, as hetairas correspondiam a prostitutas de nível social elevado. Por

outro lado, as porné eram classe social pobre, elas poderiam ser escravas ou estrangeiras que se estabeleciam em bordéis nos quais forneciam um serviço barato. De acordo com Curado, em Atenas, as porné eram numerosas no bairro do Ceramico e no Pireu. De acordo com Santos (2018, p. 37-38) o que podemos perceber acerca desses dois grupos é a relação de poder que o homem, ao frequentar o lar delas transmitiam para a sociedade. Isso justamente pelo fato da mélixa não ser a responsável pelo prazer e o amor e ter esse laço com uma mulher “pública” formava a virilidade masculina entre os gregos.

Dos grupos sociais femininos da Grécia Antiga, Neera pertencia ao das cortesãs. Na fonte em específico, um discurso de índole judicial, quando avaliamos as informações notamos que o principal objetivo é de denegri a vida de uma mulher, mas afinal sobre o que fala o texto?

A primeira motivação desse discurso é de ordem familiar. O que Teomnesto nos apresenta é uma causa movida por vingança, afinal, Estéfano havia anteriormente o acusado falsamente, e por conta disso ele perdeu alguns direitos civis e correu risco de ser expulso de Atenas, trazendo assim vergonha sobre a sua família, principalmente, sobre as mulheres que ainda viriam a ser introduzidas na sociedade. Logo, os acusadores (Teomnesto e Apolodoro) foram outrora vítimas do atual acusado (Estéfano). No fim das contas onde Neera entra? Bom, para atingir Stefano a acusação será dirigida a mulher que vivia com ele. E assim do começo ao fim do discurso, o foco não é mais a vida de Estéfano, mas a rotina de Neera, desde que foi comprada ainda bem nova por uma senhora.

Essa senhora chamada Nicareta comprou, juntamente com Neera, algumas escravas e levou para Atenas, com o intuito de fazer com que elas se passassem por atenienses e comercializassem seus corpos aos homens de Atenas (MAZEL, 1988, p. 100). Nesse processo de prostituição vemos o crescimento da personagem e seu cotidiano de

estudos em diversas artes para futuramente atrair mais clientes. Em meio a tudo isso, ainda bem jovem ela é vendida como cortesã, depois fugindo do antigo dono encontra um outro senhor que lhe dá abrigo e por fim se relaciona com Estéfano, criando com ele um laço que a mesma usa para comprar sua liberdade dos senhores que ainda a tinham como propriedade. Consegue então sua liberdade e vem, juntamente com seus filhos, para Atenas viver com Estéfano. Porém, a acusação se concentra justamente no fato de que Estéfano, com a sua lábia, tentou convencer os atenienses de que os filhos de Neera eram dele, dessa forma, seriam declarados cidadãos. Não contente com isso, ele arquiteta um plano para que a filha de Neera, chamada Fano, case com um grande líder político. O casamento acontece e Fano, por ser esposa dele, dirige o culto religioso feminino, pertencente até então apenas às mulheres atenienses legítimas. Além disso, gera um filho e tenta inseri-lo dentro da fratria do seu esposo, lugar apenas de cidadãos. Dessa forma, todas essas ações é para Apolodoro uma grande ofensa contra os deuses e contra as leis atenienses e por isso eles deveriam ser punidos.

Sabe-se que Neera está presente no tribunal e ouve tudo em silêncio, afinal o discurso em nenhum momento insere a voz dessa personagem ou sua defesa. Por outro lado, seu silêncio pode ser lido pelos leitores do discurso como uma prova de culpa, porém não podemos esquecer que as mulheres atenienses ao estarem presentes no tribunal judicial poderiam “falar” apenas através de um homem, esse seria Estéfano, seu representante legal, mas também não há referência alguma de fala por parte dele. Diante da questão contextual da história nos indagamos onde podemos perceber os discursos ocultos e públicos presentes nessa fonte

Para Scott (2013, p.49) as formas de dominação possuem algumas estruturas análogas que podem ser usadas para entender o contexto

da fonte atual. Dessa forma ele elenca três aspectos: a) *há a apropriação do trabalho, bens e serviços do grupo subordinado*: no contexto em questão o grupo subordinado é o feminino, isso é visto não somente pela falta de direitos políticos, como também pelo seu status social ser determinado pelo nascimento. No caso de Neera, por exemplo, percebemos como ao ser comprada por uma proxeneta, passa a não deter mais poder sobre suas ações, sua vida está determinada, servirá como cortesã. Seu trabalho é prover dinheiro a sua dona, e mesmo quando é vendida para Lísias, sua força de trabalho é apropriada pelo novo dono.

Além disso, b) *Não têm direitos políticos, não há mobilidade social*: no contexto em que está inserida, para Neera não é, em princípio, ou mesmo na prática, possível a mobilidade social. Assim, a ideologia masculina, justifica essa dominação em presunções de inferioridade e superioridade, que encontram expressão nos mitos ou ações femininas que regulam essa dinâmica de controle. Percebemos que quando Neera tenta angariar para seus filhos o estatuto de cidadania, ou mesmo o título para si, através de um casamento com Estéfano, de todas as formas as leis impedem. Em sua condição de mulher cortesã, não cabe a ela mudar esse status, lhe foi dado e será levado até seu túmulo.

Soma-se a isso, por fim, que havia a c) *justificativa da subordinação pelo discurso de inferioridade e superioridade*: diferenciadamente do cidadão, a mulher aparece nos textos marcada pela ausência do *logos* – palavra - o que a impossibilitava de participar da vida pública. Dessa forma, a subordinação da mulher ao homem pode ser verificada, inclusive, no domínio da palavra, onde as vozes das mulheres, desprovidas de *lógos*, pareciam sempre dissonantes como gritos agudos ou lamentos. (LESSA, 2004, p. 74). Essa subordinação feminina ao masculino é debatida também no livro *Carne E Pedra* de

Richard Sennett. Nele notamos que os gregos usavam a ciência do calor corporal para ditar regras de dominação e subordinação. Assim, os homens e somente eles tinham uma *phýsis* adequada ao debate e a argumentação (SENNET, 1997, p. 32). Ou seja, o corpo feminino seria definido a partir do contraste com o corpo masculino e com suas ações, logo, a mulher era fria o homem quente, a mulher frágil o homem forte, a mulher inferior o homem superior.

Além disso, é interessante observar como é comum aos subordinados criarem espaços ou linguagens para expressar entre os seus, principalmente, essa resistência. Assim eles formulam, a partir desse sofrimento, um *discurso oculto* que representa uma crítica aos dominadores. Sendo essa forma de resistência expressa também através de ações, e é isso que observamos no discurso contra Neera. Dessa forma, quando Apolodoro rememora a vida dela antes da ação movida perante o tribunal percebemos que as acusações citadas por ele são atitudes de resistência. Ou seja, para ela e para os seus filhos, como não havia mobilidade social, cabia apenas viver uma situação de penúria onde seria necessário vender o corpo para sustentar os filhos e a eles não caberia um bom casamento ou futuro civil. Mas então, nesse processo de subordinação, ela não aceita essa predeterminação, e é justamente por isso que intenta por diversas vezes burlar as leis atenienses em busca de um futuro para sua filha ou de uma inserção do seu filho no corpo civil. Por conseguinte, assim como a subordinação existe, existe também as formas de resistência que são moldadas a partir da prática dessa mulher. De sorte que isso faz dela alvo de Apolodoro no tribunal, por resistir, por não se conformar com o que socialmente estava descrito para ser o futuro dela. Por isso, por mais que Neera não possua uma fala ativa na fonte, suas atitudes mesmo que descritas com a intenção de incriminá-la, nos mostra um discurso oculto expresso por ações. E essas ações contrariam publicamente os

fundamentos da dominação, sendo por isso um ameaça. Ademais Apolodoro algumas vezes faz menção de como essa atitude de Neera pode indignar e prejudicar outras mulheres: “E elas perguntarão: -“absolvemo-la”. Então, de hoje em diante, as mais castas das mulheres ficarão revoltadas convosco (DEMÓSTENES, v. 111, p. 123)”.

Desse modo o orador faz uso do discurso público para convencer as pessoas de que, além de influenciar negativamente as mulheres, essa atitude da personagem principal pode prejudicar as mesmas. Ele se refere à vivência privada, usando o discurso público, citando o que talvez possa ter sido uma rotina comum dentro dos lares, que é justamente compartilhar com a família, com as mulheres e com os filhos, o que tinha sido debatido no tribunal. Semelhantemente, através dessa conjectura, notamos que as mulheres, por mais afastadas que estivessem dos assuntos debatidos no tribunal, não estavam isentas de saber o conteúdo desses debates. E mais, Apolodoro usa essa figura para justamente criar no júri uma identificação, tanto de proteção das mulheres méliças, quanto de punição da infração. Por isso que ele fala “as vossas leis serão revogadas e, por outro, os hábitos das *heteras* serão soberanos para que realizem o que quiserem” (DEMÓSTENES, v.122, p.130). Logo, percebemos que a acusação contra Stefano se torna, na verdade, o uso do discurso público e da oratória dos dominadores para preservar o sistema de submissão feminina.

A retórica usada pelo orador do discurso tem como objetivo persuadir, levar o júri a crer na culpa de Estéfano e Neera. De acordo com Reboul (2004, p. 20), essa função persuasiva da retórica usada por Apolodoro pode ser de ordem racional ou de ordem afetiva. Através do uso racional, são usados meios de competência de razão, que são os argumentos. Que podem tanto se integrar no raciocínio silogístico, se dirigindo ao grande público, quanto se fundamentar no exemplo, o que

torna o debate mais próximo do tribunal, criando um sentimento de identificação. Quando Apolodoro traz ao tribunal algumas vítimas da enganação de Estéfano, ele está fazendo uso dessa competência racional, buscando através dos exemplos convencer o público. Por outro lado, os meios que dizem respeito à afetividade são, o *etos*, o caráter que o orador deve assumir para chamar a atenção e angariar a confiança do auditório, assim como o *patos*, as tendências, os desejos, as emoções do auditório das quais o orador poderá tirar partido. Utilizando o *etos* ele chama atenção tanto do auditório quanto de nós leitores contando como sofreu na mão de Estéfano, criando assim uma aproximação contando sua história, e ao utilizar o *patos*, faz uso de nossas emoções, como por exemplo do medo da impunidade das leis, para ter apoio em sua acusação. Essa é uma das características do discurso público, usar maneiras, palavras e exemplos para demonstrar que é necessário convencer - nesse caso seria o júri - de que a dominação é para o bem de todos e quem sai impune de tão grande desonra é uma ameaça para o sistema.

Ademais, o orador para ser compreendido deve captar a força da retórica de sua oposição e seu ponto fraco. Apolodoro, sem dúvida, sabia que o ponto fraco de Neera, mediante a moral da época, era ser uma mulher fora dos padrões, e por isso, demonstra tantos juízos de valores sobre suas ações. Isso pode ser notado ao falar da noite em que Neera foi abusada por várias pessoas, inclusive pelos servos da casa. Ou na citação abaixo:

Mas essa mulher que se prostituiu publicamente em toda a Grécia, de forma tão vergonhosa e relaxada, que ultrajou a cidade e foi ímpia para com os deuses, vós a deixarei impune, ela que nem os ancestrais concederam o direito de cidadão nem o povo a tornou cidadão? (DEMÓSTENES, v. 108, p. 122)

Assim, a mulher que se prostitui publicamente, que traz desonra sobre os deuses, merece ser castigada mesmo que muitos homens a

apoiem. E esse é um ponto interessante na nossa discussão porque diversos homens são citados no discurso, homens que tiveram relações com ela, que desejaram comprá-la, que lhe defendia, lhe sustentava. Em outras palavras, existia um público grande de homens na pólis que defendiam as cortesãs, pois delas se beneficiavam.

De acordo com Scott (2013, p. 30) os dominadores normalmente usam máscaras, eles atuam, eles são contra certas atitudes, mas nos bastidores utilizam o discurso oculto de apoio. Em outras palavras, vários dos homens que foram citados por Apolodoro como testemunhas, foram também acompanhantes de Neera, portanto, compactuavam com a mesma. E o que faz esses homens nesse discurso em específico se voltarem contra ela é justamente a necessidade desse dominador representar de maneira credível o controle, não cabe de maneira alguma ao papel do dominador se voltar contra a pólis, ou o *genos*, em defesa de uma cortesã.

REFERÊNCIAS

- CUCHET, V. S. **Quais direitos políticos para as cidadãs da Atenas Clássica?** 2016, p. 143-158.
- CURADO, A.L. (2004), **A Mulher segundo os Oradores Áticos**. Coimbra
- DEMÓSTENES, **Contra Neera**. Trad. Glória Onelley, Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2013.
- EURÍPEDES, **Electras**. Trad. Trajano Vieira, Ateliê Editorial, 2º ed., 2018
- LEGRAS, B. **Éducation et Culture dans le Monde Grec: VIII-I siècle av. J.C.** Paris: SEDES, 1998.
- LESSA, F. S. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- Marchiandi, D. and M. Mari (2016) **'I funerali per i caduti in guerra: La difficile armonia di pubblico e privato nell'Atene del V sec. a.C.'**, *MedAnt* 19: 177-202.

MAZEL, Jacques. **As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia antiga.** Martins Fontes, 1988.

MOSSÉ, C. “**Épouses, Concubines et Courtisanes.**” In: Les Collections de l’Histoire. N° 5, 1999.

Pomeroy, Sarah B. (1994). **Goddesses, whores, wives and slaves : women in classical antiquity.** London: Pimlico. ISBN 9780712660549.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica.** São Paulo, Martins Fontes, 2004

RODRIGUES, Aline Saes. **Historiografia De Gênero E A Antiguidade: Mulheres Nos Tribunais Atenienses Do Século IV A.C.,** REHR, Dourados, MS, v. 12, n. 23, p. 84- 100 jan / jun. 2018.

SANTOS, J. M. **Eros no oikos: Relações de gênero e representações da espacialidade e da sexualidade feminina em Atenas do século V a.C.** Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SCHMITT PANTEL, P., SEBILLOTTE CUCHET, V. **Mères et politique dans les Histoires d’Hérodote et dans les Vies et les Moralia de Plutarque :** pistes de recherche. Cahiers Mondes Anciens, 6, 2015.

SCOTT, James. **A dominação e a arte de resistência: discursos ocultos.** Lisboa: Livraria Letra Livre, 2013.

SENNETT, R. **Carne e Pedra.** Rio de Janeiro, Record, 1999

XENOFONTE. **The Economist.** Tradução de H. G. Dakyns. [S.l.]: [s.n.], 1998.

EL PODER Y LA IMAGEN DE MEDEA EN LOS VASOS GRIEGOS. ANÁLISIS DE UNA TRADICIÓN FLUCTUANTE ENTRE ATENAS Y LA MAGNA GRECIA

Borghiani Yanina¹⁵

Artigo recebido em 20 de junho de 2022

Artigo aceito em 20 de junho de 2022

Introducción

La tragedia de Eurípides titulada Medea y presentada en el año 431 a.C. nos propone una historia peculiar que ubica a la protagonista como filicida al concluir la obra. Este hecho se desencadena luego de la traición de su esposo al casarse con la hija de Creonte y la consecuente expulsión de Corinto que experimentará la protagonista. Como ha manifestado Knox (1983: 273-274) el autor pudo haber finalizado la tragedia de diversas maneras, menos radicales y más cercanas a la tradición¹⁶, pero opta por el asesinato de sus propios hijos. Finaliza la obra no solo sin castigo sino también vinculada a lo divino por la ayuda recibida por parte de Helios, su abuelo.

En el presente artículo se abordarán algunos de los vasos conservados producidos en Atenas y en la Magna Grecia con episodios relacionados con la historia de Medea. El objetivo será analizar los modos en que se representa el poder femenino y cómo varía de

¹⁵ Licenciada y Profesora en Artes con orientación en Plástica por la Universidad de Buenos Aires. Maestranda en Estudios Clásicos por la misma universidad. Becaria UBA de maestría.

¹⁶ El autor menciona la obra de Sófocles, *Áyax*, estableciendo un paralelismo con Medea. En ese caso, el protagonista decide suicidarse. Knox menciona que un desenlace similar podría haber sido también posible para el caso de la tragedia de Eurípides.

acuerdo a los momentos del mito que se decide plasmar en imagen. Para eso se estructurará el trabajo en tres partes, una referida a los vasos de producción ateniense con la iconografía referida al rejuvenecimiento de Pelias. Luego se pondrá el foco en dos ejemplos sobresalientes producidos en Lucania en donde aparece por primera vez el filicidio y la huida en el carro. Y por último se analizarán otros provenientes de Apulia, donde se pone en imagen el momento en que Medea está por cometer el asesinato de los hijos de manera vívida.

El rejuvenecimiento de Pelias y la producción de vasos en Atenas

La producción de vasos con la imagen de Medea en Atenas presenta un grupo extenso de ejemplares¹⁷ con características formales similares en donde aparece el episodio de la protagonista junto a las hijas de Pelias. Luego de que Medea ayudara a Jasón a obtener el vellocino de oro regresan a Yolco a reclamar el trono. La protagonista decide entonces vengarse de Pelias, quien envió a Jasón a realizar una misión con el objetivo de que este muera. Para cumplir su cometido Medea les muestra a las hijas del gobernante un hechizo que permitirá rejuvenecer a su padre (imagen 1). Ante sus ojos corta un carnero de avanzada edad y lo introduce en un caldero, lo que aparece posteriormente, es un joven animal. Las hijas de Pelias repiten el procedimiento de Medea con su padre, asesinándolo. En los vasos encontramos el momento en que se realiza el hechizo con el animal y a los costados aparecen Medea, las Pelíades y, en algunos ejemplos, el propio Pelias. En otros casos encontramos una figura masculina que

¹⁷ Parte de este grupo lo integran los vasos: *Medea rejuveneciendo a un carnero*. Grupo de Medea. Ánfora, Vulci, ca 510 a.C. London, British Museum B 221, *Medea rejuveneciendo a un carnero*. Grupo de Leagros, Ánfora, Vulci, 510-500 a.C. Cambridge, Harvard University Art Museum 1960.315 (recto e verso), *Medea rejuveneciendo a un carnero*. Pintor de Egisto, Crátera, ca 470 a.C. Boston, Museum of Fine Arts 1970.567 y *Medea rejuveneciendo a un carnero*. Pintor Copenhagen, hidria, de Vulci, ca 470 a.C. London, British Museum E 163

puede ser identificada como el propio Jasón¹⁸. En el centro, agrupando a las figuras, se dispone el caldero que será fundamental en el rito y dentro de este, el animal. Lo particular de la imagen, si se la compara con las representaciones posteriores, es la apariencia de Medea, quien no se destaca por su vestimenta del resto de las figuras femeninas. Aquí se la muestra como una griega más, con vestidos y adornos propios del mundo helénico. En representaciones posteriores lo que será distintivo es el ropaje oriental, cargado de telas, estampados y joyas que indican un origen foráneo de la protagonista.



Imagen 1. Medea con las Peliadas. Grupo de Leagros, hidria, da Vulci, 500-470 a.C. London, *British Museum* B 328. Dibujo de la autora

El grupo de vasos atenienses con representaciones de este episodio es recurrente y se torna la norma durante los siglos V y IV a.C. Encontramos entre los ejemplos variaciones formales pero el esquema se mantiene con el correr de las décadas. Se advierte la existencia de

¹⁸ Uno de los vasos donde aparece una figura que puede estar remitiendo a Jasón es la hidria del pintor de Copenhague conservado en el *British Museum* E 163. Los investigadores postulan que se trata de Medea junto con Jasón debido a una inscripción con el nombre, pero Galasso (2013: 285) ha postulado que se trata de un error tipográfico y que sería Eeson, su padre.

un motivo establecido con anterioridad a la tragedia de Eurípides y de sus modificaciones a la historia.

Medea es la figura que tiene el poder en este episodio, debido a la dinámica que se da entre los personajes. Es la que desencadena la historia y la responsable de la eventual muerte de Pelias. Sin embargo, el poder que ejerce tiene que ver con su estrategia intelectual y su faceta de hechicera. A diferencia del poder corporal que ejercerá en la versión de Eurípides, es en la capacidad de manipular a las Pelíades donde radica su sabiduría. El saber actuar, el conocimiento que tiene sobre la situación, es lo que le permite dominar la escena que se suma a su conocimiento como hechicera. El poder en este caso no está ejercido desde la imagen; Medea nos resulta difícil de reconocer debido a que está vestida igual que las hijas de Pelias. Sin embargo, no podemos decir que no haya una representación del poder en estos vasos. Aquí será el conocimiento del mito lo que posibilite completar la obra y advertir la peligrosidad del ritual que están llevando a cabo. Se trata entonces de un poder intelectual. El ejercicio del poder en la escena pictórica refleja el del mito. Medea no puede matar a Pelias con sus propias manos, lo que requiere de ella una estrategia para cumplir con su objetivo y al mismo tiempo no ser la responsable de efectuarlo. En la imagen advertimos la manipulación. Los receptores de los vasos conocen la historia y no se les dificulta la interpretación. Un espectador que no conoce el episodio no será capaz de decodificar lo que está en la imagen. En este caso el ejercicio del poder no sería advertido porque requiere la reposición de información que no se encuentra en la obra. Los ceramógrafos se remiten a representar únicamente el momento previo, el momento en que Medea muestra el hechizo que permitirá que Pelias rejuvenezca. Es en este instante donde convence a las hijas y logra que actúen del modo en que ella quiere. El poder se maneja por persuasión y por ocultamiento de las verdaderas

intenciones. Poder y saber se conjugan y combinan para que Medea consiga su cometido.

La producción de vasos en el territorio de Lucania: Los casos del pintor de Policoro y de la cratera del Museo de Cleveland

En 1963 se descubrieron en una tumba de Policoro, territorio de Lucania una serie de vasos de distintos tipos con ejemplos tanto de figuras negras como de figuras rojas. Se la ha datado como perteneciente al último tercio del siglo V a.C. De ellos se destaca la hidria realizada por el pintor de Policoro¹⁹, nombre que los estudiosos le dieron a partir del lugar del hallazgo. Encontramos por primera vez la representación del carro con el que Medea logra huir de Corinto propia de la versión de Eurípides del mito. Posteriormente fue descubierta otra cerámica²⁰ en las proximidades, que presenta características similares en cuanto al estilo y se estableció que fue realizada por un ceramógrafo cercano al pintor de Policoro. En ambos advertimos la innovación de Eurípides en tanto Medea filicida y la posibilidad de escapar del castigo por sus acciones al contar con el carro tirado por serpientes que le da Helios. Proponen un tipo de iconografía novedoso que podrá ser rastreado con el correr de los años en los distintos ejemplos conservados.

Por otra parte, es necesario mencionar que tanto estos como los que analizaremos posteriormente ya son producciones que se efectúan en la Magna Grecia y no en Atenas. Encontramos una merma en la fabricación de vasos en suelo ateniense como consecuencia de la guerra del Peloponeso. Al mismo tiempo comienzan a surgir en territorios como Lucania o Apulia talleres donde la fabricación propia abastece el

¹⁹ Pintor de Policoro, hidria, ca 400 a.C. Policoro, Museo Nacional de la Siritide 35296

²⁰ Pintor cercano al pintor de Policoro, cratera ca 400 a.C. Cleveland, Museum of Art 1991.1

mercado local. La datación de los ejemplos tempranos con la iconografía de Medea esta próxima a la presentación de Eurípides. La obra se estrena en el año 431 a.C. y las cerámicas de Lucania se ubican *circa* 400 a.C. Resulta llamativa esta pronta apropiación de la versión euripidea del mito por parte de los ceramógrafos. Nos puede indicar la difusión y la llegada de la obra teatral a territorios por fuera de Atenas. Los primeros encargados de incorporar las innovaciones a los vasos, tuvieron que diagramar un esquema formal que permitiera dar cuenta de la muerte de los hijos de Medea y Jasón, del dolor por parte de éste por la pérdida impensada de su descendencia y el triunfo de la protagonista. En la hidria del pintor de Policoro (imagen 2), el artista dispone en el centro de la composición a Medea con el carro tirado por serpientes. Ella se encuentra vestida con un ropaje que puede hacer referencia al mundo bárbaro pero todavía sin un gran protagonismo (como efectivamente veremos que ocurre en ejemplos posteriores). Jasón se ubica por la derecha empuñando una espada y próximos a él están los niños ya muertos dispuestos sobre el suelo. Del lado izquierdo encontramos al pedagogo lamentándose de lo sucedido. Por último, aparecen a los costados de Medea una figura femenina sosteniendo un espejo que Hart ha identificado como Afrodita (2020: 673) y Eros. La disposición de los personajes le permite al ceramógrafo mostrar los ámbitos de poder. Jasón manipula su poderío desde lo físico con la espada que tiene en su mano y una actitud desafiante al mirar a Medea. Por su parte ella parece estar entronizada dentro del carro y escoltada por Afrodita y Eros. En este vaso el poder que encarna la protagonista es uno vengativo que remite a una acción que destruirá a su esposo. No vemos referencias a lo sucedido con Creonte y su hija sino que la escena se circunscribe a lo acontecido con los hijos que ha procreado con Jasón.



Imagen 2. Pintor de Policoro, hidria, ca 400 a.C. –Policoro, Museo Nacional de la Siritide 35296. Dibujo de la autora

Por su parte, la cratera conservada en el Museo de Cleveland (imagen 3) propone un esquema similar pero potenciado. El carro adquiere otras dimensiones y se encuentra ubicado dentro de un nimbo con rayos que refuerza su carácter divino proveniente del dios del sol, Helios. Los animales que lo tiran se magnifican y dominan la escena mediante la curvatura de sus cuerpos y la representación de la luz que logra plasmar el pintor. Ya no encontramos a Afrodita y a Eros sino que aparecen las Erinias, que encarnan la venganza de Medea. Debajo se dispone, nuevamente, Jasón y se incorpora la nodriza. Se encuentra con la espada pero su gestualidad ya no es desafiante sino que parece estar resignado ante lo sucedido. La nodriza llora sobre el cuerpo de los niños que se ubican sobre un altar. Encontramos también la representación de un recipiente que se encuentra caído y que puede remitir al caos vivenciado en la escena luego del filicidio. La protagonista está vestida con un ropaje completamente oriental, estampados y telas que remiten a su carácter de bárbara. Advertimos

en estos dos vasos un poder derivado de la acción, se representa la consecuencia al divisar a los niños ya muertos en la zona inferior de las imágenes. A diferencia del grupo anterior, es Medea la que lleva adelante los acontecimientos. Vemos entonces las consecuencias de su poder y cómo se potencia un desenlace que la dejará impune. En el caso de la cratera conservada en Cleveland las Erinias a los costados tiñen la imagen de un carácter vengativo mayor. Son deidades que tienen un origen antiguo y, siguiendo a Grimal (1979:169), desde Homero simbolizan el castigo, la venganza. Los consumidores de los vasos eran capaces de reconocerlas rápidamente y de entender lo que representaban. En la cratera se encargan de potenciar el poder vengativo de la acción de Medea que se contrapone con el dolor que evidencian los personajes de la zona inferior. Retomando a Rodríguez Cidre (2021:19), la protagonista se queda sin patria, sin esposo y sin padre al cual recurrir luego de la traición de Jasón al decidir dejarla y casarse con la hija de Creonte. En una situación de completa vulnerabilidad, Medea decide ejercer su poder y destruir a Jasón en todos los ámbitos posibles. El poder se da desde el saber que posee sobre el funcionamiento de la polis. Logra dejar a Jasón sin descendencia y sin posibilidad de procrear a futuro al matar también a la hija de Creonte. Lo sucedido con la princesa y el rey de Corinto no es mostrado en los vasos analizados, pero es esperable que los consumidores tuvieran conocimiento pleno de la obra teatral y de sus vicisitudes.

Podemos encontrar entonces, un poder enraizado en la figura de Medea que remite a la capacidad que tiene de realizar actos destructivos. Por su parte, Jasón cree tener un tipo de poder vinculado al ámbito militar que puede contrarrestar lo que realiza su esposa. Se evidencia al aparecer representado en ambos vasos con una espada en la mano. Sin embargo advertimos que frente a lo sucedido no puede

contrarrestarlo de ningún modo. En el ejemplo del pintor de Policoro posee una corporalidad desafiante, como si se dispusiera a entablar una contienda física con Medea. En la cratera de Cleveland empuña la espada pero su rostro es de dolor y no lo vemos aquí desafiante ni agresivo. Parece estar resignado ante lo que acaba de suceder con sus hijos. Por el conocimiento que tenemos sobre la obra de Eurípides sabemos además que ya para este momento debe estar sufriendo por las consecuencias de los actos previos de Medea. La muerte de la hija de Creonte lo deja, también, sin posibilidad de descendencia en el *oïkos* que compartía con esta. En ambos casos lo vemos derrotado y sin posibilidad de acción.



Imagen 3. Escena final tragedia euripidea de Medea Pintor cercano al pintor de Policoro, cratera ca. 400 a.C. Cleveland, Museum of Art 1991.1 Foto: Tim Evanson. Recuperada de Wikimedia Commons 26/05/2022.

Los vasos en la región de Apulia: El pintor del inframundo y la Medea del Louvre

El último grupo de vasos con referencia al mito de Medea lo encontramos en la región de Apulia, en la zona norte de la Magna Grecia. Como sucede en Lucania, se han detectado restos arqueológicos que dan cuenta de talleres de producción propios que abastecen de cerámicas al ámbito local. Allí se desarrolla un estilo que se caracteriza por la multiplicidad de figuras en cerámicas de gran tamaño. Uno de los ejemplos sobresalientes de la región es la cratera del pintor del Inframundo²¹ (imagen 4). La escena es compleja y se organiza a partir de una estructura arquitectónica en la que se detecta a Creonte y a su hija. Como sucede con otros personajes del vaso, contamos con inscripciones realizadas por el pintor que permiten reconocer a las figuras. La escena nos muestra lo que en la obra teatral conocemos por boca del mensajero: la muerte de la princesa y del rey de Corinto. El Pintor del Inframundo pone en imagen la muerte de la nueva esposa de Jasón y el instante previo al fallecimiento de su padre quien intenta socorrerla. El poder de Medea en este caso está mediado por la intervención de sus hijos. Envía regalos a través de ellos, los manipula tal como hizo con las hijas de Pelias y logra que Creonte y su hija mueran al tocar los obsequios. Nuevamente el poder remite al conocimiento, al saber que tiene y a su carácter de hechicera.

En la zona inferior encontramos otro tipo de poder, uno que no hemos visto en los vasos anteriores: el poder físico. Si bien Jasón hizo alarde del poderío corporal, no logra ponerlo en práctica porque los actos de Medea ya fueron realizados. En cambio, la protagonista efectivamente puede hacer uso de este tipo de poder al asesinar con sus propias manos a los hijos que tiene con él. La vemos en el momento

²¹ Pintor del inframundo, Crátera c. 320 a.C. München, Staatliche Antikensammlungen 3296

exacto en donde sostiene con una mano a uno de los niños y con la otra se dispone a atravesarle la espada. El infante le da la espalda pero ella lo sostiene de la cabeza en un gesto que manifiesta la decisión tomada. No se encuentran en la imagen signos de duda, de dubitación. Volveremos a encontrar este gesto en el vaso conservado en el Louvre.

En el mismo eje, pero en la zona inferior de la escena, aparece el carro tirado por serpientes. Lo novedoso es que se encuentra a *Oístros* subido y no a Medea. Lo reconocemos por la inscripción que se dispone arriba de su imagen y resulta llamativa la aparición de este personaje. La definición que encontramos en el diccionario Greek-English Lexicon de Liddel & Scott lo relaciona con la capacidad de llevar a la locura. Podemos vincularlo con lo que realiza Medea, quien se encuentra próxima y que estaría justificado mediante esta figura lo sucedido. Rebaudo (2013: 16) postula que el personaje se incorpora a la escena para no duplicar a Medea. El pintor decide representarla en el momento en que daña a uno de los niños y no en el carro. Nuevamente aparece Jasón con la espada intentando alcanzar a su esposa e impedir que cometa el asesinato. La imagen parece indicar que es testigo de lo sucedido, pero sabemos que no se corresponde con el relato de la tragedia de Eurípides. Entendemos que se trata de libertades compositivas que toma el pintor a la hora de realizar la obra. Se reitera formalmente la impotencia de Jasón en contraposición al poderío de Medea. Del mismo modo, la vestimenta oriental se repite como apreciamos en la crátera conservada en el museo de Cleveland. La escena en su totalidad presenta una multiplicidad de figuras y de escenas que remiten a la historia de Medea. En conjunto nos muestra dos tipos de poder que posee la protagonista. Por un lado, el poder mediado por sus hijos que desencadena la muerte de Creonte y su hija y que puede vincularse al que encontramos en los ejemplos de Atenas.

Por el otro, aparece el poder físico en el momento en que es ella misma la que efectúa la acción. Ya no manipula a terceros para conseguir su cometido sino que pone su cuerpo en pos de vengar la traición de Jasón.



Imagen 4. Pintor del inframundo, Crátera c. 320 a.C. München, Staatliche Antikensammlungen 3296. Foto: Marcus Cyron. Recuperada de Wikimedia Commons 26/05/2022

Por último nos referiremos al vaso conservado en el Museo del Louvre²² (imagen 5) que tiene como únicos personajes a Medea y a uno de sus hijos. Se trata de un ánfora de Cumas, ciudad cercana a Apulia datada en el año 330 a.C. La escena nos deja ver de manera clara y directa el momento exacto en que está por matar a uno de sus hijos. Tal como advertimos en el ejemplo anterior, la protagonista sostiene del cabello al niño y se abalanza contra él. En el vaso vemos incluso la herida por la que sale despedida la sangre del pequeño en forma de diminutas rayas. Se repite también la vestimenta oriental indicando su carácter bárbaro. Es posible hipotetizar un vínculo entre ambas

²² *Medea infanticida*. Pintor de Issione, ánfora 330 a.C. – Paris, Museo del Louvre K 300

imágenes por medio de la difusión de un motivo iconográfico recurrente que permita representar este momento de la tragedia de una manera ya establecida por la tradición. La economía en los elementos que componen la escena hace que toda la atención se dirija al poder ejercido por la madre sobre el cuerpo de su hijo. Si en la cratera del pintor del inframundo esto se podía llegar a perder en la complejidad de la escena, aquí no tenemos posibilidad de que suceda. Debemos enfrentarnos como consumidores de la imagen, al filicidio sin ninguna mediación.

Encontramos en estos dos vasos la representación de un tipo de poder netamente físico. La particularidad radica en que se trata de uno ejercido sobre la propia descendencia. Las mujeres en el mundo clásico tienen una vinculación directa con la reproducción y la procreación de ciudadanos. Medea hace uso de esa cualidad femenina y decide utilizar un poder físico para quitarle a Jasón su descendencia. Al asesinar a la princesa, le saca además la posibilidad de construir una descendencia con ella.



Imagen 5. Medea infanticida. Pintor de Issione, ánfora 330 a.C. – Paris, Museo del Louvre K 300
Foto: Bibi Saint-Pol. Recuperada de Wikimedia Commons 26/05/2022

Conclusión

Resulta peculiar el modo en que aparece representada Medea en los vasos producidos tanto en Atenas como en la Magna Grecia. En ellos encontramos una imagen femenina que encarna el poder dentro de las distintas escenas que se representan.

En el primer grupo nos enfrentamos a un poder vinculado al saber que tiene como hechicera. El artista cuenta con el conocimiento que tenían los griegos sobre la historia de Medea y reduce la información que da en la propia composición. El espectador comprende la escena y puede reconocer la manipulación que está ejerciendo la protagonista sobre las hijas de Pelias.

Por otra parte, las cerámicas provenientes de Lucania nos exponen un poder distinto que se aparta del episodio con las Pelíades. El modo en que se dispone el cuerpo de Medea en el vaso del Pintor de Policoro y en el de Cleveland evidencia una imagen femenina con un poder que se desprende de sus acciones vengativas. Jasón se encuentra lamentando las acciones de su esposa pero incapaz de intervenir y modificar lo sucedido. El poder destructivo de Medea se hace evidente en ambos ejemplos y se construye a partir de la disposición de los cuerpos muertos de los niños en la zona inferior junto a la representación del carro tirado por serpientes que le permite la huida triunfal en la parte superior.

Por último, en el vaso del pintor del inframundo y en el del Louvre, se observa una Medea distinta. Aquí lo que encontramos es la acción, lo no visto en el teatro. Es la muerte la que toma protagonismo y la imagen del poder adquiere otra variante que se concentra en la violencia ejercida y no en la consecuencia que experimenta Jasón. La situación de Medea como mujer bárbara que es abandonada por su esposo pareciera dejarla en un primer momento vulnerable. La

protagonista decide vengarse y retomar el poder perdido. La solución resulta radical, cometer el filicidio. La vemos entonces realizando esta acción lo cual resulta en composiciones cargadas de sentido.

En los tres grupos advertimos una Medea con poder. Sin embargo el poder varía, fluctúa con el correr del tiempo y de las regiones. La historia de Medea con sus distintas vicisitudes, posibilita a los ceramógrafos la representación de episodios complejos y profundos que da como resultado vasos atractivos para los consumidores. El poder de la protagonista aparece en cada uno de ellos, ya sea que se trate de uno vinculado a la manipulación, a la venganza o a lo físico.

BIBLIOGRAFÍA

GALASSO, S. (2013) "Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C", en *Engramma*, Sommario 4, Venecia, Guaraldi, 228-362.

GRIMAL, P (1979) *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós.

HART, M. L (2020) "Text and Image: Euripides and Iconography, en Markantonatos", A (ed) *Brill's Companions in Classical Studies*. Boston, Leiden, 664-697.

KNOX, B. M. W (1983) "The Medea of Euripide", en Segal, E., *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, University Press. pp. 272-293.

LIDDELL, H.G. & SCOTT, R., *Greek-English Lexicon*, Oxford: University Press, 1968.

REBAUDO, L (2013) "The Underworld Painter and the Corinthian Adventures of Medea. An Interpretation of the Cráter in Munich", en *Engramma*, Sommario 4, Venecia, Guaraldi, 363-374.

RODRIGUEZ CIDRE, E. (2021) "No existe mujer griega que se hubiera atrevido a eso", en DELL'ELICINE, E. & FRANCISCO, H. & MICELI, P. & MORIN, A. (comps.), *Prácticas estatales y violencia en las sociedades premodernas*, Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento

O FEMININO NA GRÉCIA ANTIGA: O PARTO ENTRE SIMBOLISMO E “REALIDADE”

Fábio de Souza Lessa²³
Bruna Moraes da Silva²⁴

Artigo recebido em 20 de junho de 2022
Artigo aceito em 20 de junho de 2022

Resumo: O presente artigo propõe analisar o feminino na Grécia antiga a partir de uma temática bastante sensível às esposas: a do parto. Muitos estudos evidenciam como esse momento expressava certo reconhecimento público dado às mulheres ao conceber um novo heleno, especialmente caso ocorresse o perecimento no *thálamos*, pois essa “categoria de morte” seria elevada a de uma *bela morte*, através da qual o papel social feminino estaria sendo cumprido, tal como era feito pelo gênero masculino ao dar sua vida no campo de batalha. Contudo, visa-se aqui destacar, através de uma análise pautada nos discursos literários e nos presentes na cultura material, datados do século VIII ao IV a.C., que apesar de todo simbolismo que o parto pode elucidar, ele também é sofrimento.

Abstract: This article proposes to analyze the feminine in ancient Greece from a very sensitive theme to wives: childbirth. Many studies show how this moment expressed a certain public recognition given to women when conceiving a new Hellene, especially if the death occurred in the *thalamos*, since this “category of death” would be elevated to a beautiful death, through which the female social role would be being fulfilled, as was done by the male gender when giving their life on the battlefield. However, the aim here is to highlight, through an analysis based on literary discourses and those present in material culture, dating from the 8th to the 4th century BC, that despite all the symbolism that childbirth can elucidate, it is also suffering.

²³ Professor Titular de História Antiga do Instituto de História (IH) e dos Programas de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) e de Letras Clássicas (PPGLC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) / UFRJ e Membro Colaborador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Bolsista Cientista do Nosso Estado da FAPERJ. ORCID: [0000-0002-4829-6651](https://orcid.org/0000-0002-4829-6651).

²⁴ Doutora em História Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Professora Substituta do Instituto de História da UFRJ, membro do LHIA/UFRJ e do ATRIVM/UFRJ. ORCID: [0000-0003-2947-7526](https://orcid.org/0000-0003-2947-7526).

O feminino na Grécia antiga: gênero & poder

É desde o período arcaico (séculos VIII ao VI a.C.) que o gênero feminino é marcado por características diminutivas de seu caráter ou de sua possibilidade de ação em meio à sociedade. Hesíodo, por exemplo, descreve as mulheres, em seu *Trabalhos e Dias* (vv. 56-58), como uma “grande desgraça”, um “mal com que todos se deleitarão no ânimo”.

Mais tarde, no século V a.C., vemos, através da fala atribuída a Péricles por Tucídides, mais uma censura ao feminino:

Se me é permitido recordar também a virtude feminina, como a das mulheres que acabaram de ficar viúvas, vou dar-lhes com brevidade o seguinte conselho: grande será a vossa glória se não ficar abaixo das qualidades que a natureza vos deu e se o vosso bom nome não se prestar a ser falado entre os homens em louvor ou má-língua (TUCÍDIDES. II, 45).

Vai sendo construído, assim, o modelo de mulher ideal: a *mélissa*. Almejava-se da *gyné*, da esposa legítima do cidadão ateniense – considerada de caráter frágil e débil – que ela realizasse as atividades domésticas, fosse silenciosa, não participasse da vida pública, abstinhasse-se dos prazeres do corpo e gerasse filhos, de preferência do sexo masculino (LESSA, 2010, p. 15). Ao espaço externo, ligado ao masculino, a presença do feminino estaria negada. Como destacado por Nicole Loraux (1988, p. 22), “a única realização para uma mulher é levar sem alarde uma existência exemplar de esposa e de mãe ao lado de um homem que vive sua vida de cidadão”

Parte-se, assim, no presente artigo, de uma análise pautada na História de Gênero, aqui entendida como uma investigação que põe em foco o aspecto relacional entre o masculino e o feminino a partir das organizações culturais e sociais nas quais se inserem. Sendo assim, há um claro distanciamento do determinismo biológico que, por muito

tempo, marcou a chamada “História das Mulheres” (PANTEL, 1993, p. 101). Podemos considerar, dessa forma, que a categoria gênero procura evidenciar que a construção do feminino e do masculino aparece interligada; isto porque, cada um dos gêneros é definido em função do outro.

Ademais, Lin Foxhall (2013, p. 1) afirma que a categoria de gênero é fundamental para a nossa compreensão da Antiguidade, como o é para o mundo que nos rodeia na contemporaneidade. O passado e o presente estão engajados em uma conversa complexa neste domínio. A autora ainda ressalta que a Antiguidade clássica tem sido evocada para justificar construções específicas do gênero nos últimos tempos, e nossa redescoberta moderna e pós-moderna do gênero no passado tem sido estimulada, em grande parte, pelas mudanças revolucionárias ocorridas em nossa sociedade a partir da última parte do século XX.

Semelhante às colocações anteriores, Violaine Sebillotte Cuchet (2014, p. 60), ao refletir sobre a dimensão cultural presente na categoria de análise gênero, afirma que este “...é às vezes empregado para designar o fato de que características físicas, comportamentais ou culturais recebe a conotação de feminino e masculino”. Dessa forma, fraqueza e moleza são associadas ao feminino, enquanto valentia e coragem ao masculino. Foxhall (2013, p. 2) atenta, ainda, para o fato de que a presença do elemento biológico no gênero - o “masculino” e o “feminino” e seus corpos físicos -, significa que há algo relativamente fixo e compartilhado sobre o gênero ao longo da história humana. Até mesmo porque, gênero é uma categoria plural, existindo muitos femininos e masculinos, ou seja, tais categorias não constituem grupos coesos.

Se distanciando de pensar a categoria gênero através de um modelo binário, Kate Gilhuly propõe a reflexão a partir de uma matriz feminina. A helenista afirma que:

A matriz feminina – que configurou o relacionamento entre a prostituta, a esposa e a sacerdotisa ou agente ritual – foi um princípio organizacional utilizado pelos atenienses do Período Clássico para pensar e falar de si mesmos; era parte do imaginário social ateniense. Esta estrutura opera em uma variedade de textos e gêneros e estava, portanto, ligada a várias facetas da identidade ateniense (GILHULY, 2009, p. 2).

Ao invés de conceber o feminino como oposto ao masculino, a matriz feminina permite que um tipo de mulher seja definido em relação aos outros (GILHULY, 2009, p. 2 -3), dimensionando com maior destaque a heterogeneidade dos grupos femininos. Segundo ainda a autora, e como aqui já afirmamos, gênero não é um campo unificado: há diferentes estratégias para representá-lo, e elas circulam em uma variedade de permutações. Além disso, “cada tipo feminino simboliza um domínio do masculino, e cada um desses domínios é entendido em relação aos outros” (GILHULY, 2009, p. 8 e 23).

Diante do exposto acima, partimos do pressuposto de que apesar de haver um modelo idealizado do feminino na Grécia antiga – tal qual o da *mélissa*, citado anteriormente – há indícios documentais (literários e de cultura material) de que o modelo da mulher ideal não fora rigidamente posto em prática, havendo desvios do que era esperado, e que o gênero feminino poderia ter momentos de ação em ambientes primordialmente masculino, além de poder apresentar comportamentos que usualmente estavam conectados ao universo dos homens (LESSA, 2010, p. 16). Como Foxhall (2013, p. 21) sinaliza, explorando diferentes tipos de documentação em seu conjunto e equilibrando criticamente as limitações que eles oferecem, nos encontramos numa melhor posição para escolher o nosso caminho através das complexidades da interpretação de gênero no mundo clássico.

No presente texto, buscaremos analisar, através de documentos que perpassam do século VIII ao século IV a.C., uma temática específica aos grupos femininos: a do parto. Evidenciaremos como este espaço pode ser dicotômico: por um lado, apresenta um dever coercitivo conectado a esse gênero: gerar novos helenos; por outro, evidencia a “realidade” do parto, marcado por grande sofrimento, mas que daria, por um momento, um maior reconhecimento do feminino por ser capaz de resistir às dores e se manter firme, resistência equiparada aos homens que iam à guerra. Podemos enfatizar que os gregos consideravam, inclusive, a morte no parto como heroica e equivalente à morte masculina em batalha (DEMAND, 1994, p. 121).

Refletir sobre relações de gênero entre os helenos e sobre os sofrimentos no parto e na guerra, nos remete à relação comumente feita pelos textos antigos e também pela historiografia contemporânea entre casamento e guerra. Vernant (1992, p. 30) estabeleceu essa associação quando afirmou que “o casamento é para a moça o que a guerra é para o rapaz”. Diante disso, assim como fez Loraux (1981, p. 40) ao comentar essa mesma afirmação de Vernant, não podemos esquecer que o casamento também se constitui em uma necessidade para os homens alcançarem a sua cidadania plena e que, para as mulheres, ele se realiza, de fato, na maternidade.

O simbolismo do parto na Grécia antiga

Por muito tempo se foi afirmado que era no *thálamos*, no leito, que a mulher evidenciava as virtudes dela esperadas: reclusão,

interioridade, fidelidade e, sobretudo, reprodução de filhos legítimos, preferencialmente do sexo masculino.²⁵

A importância da maternidade para a manutenção social e política era tamanha que havia a crença, entre os helenos, de que à menarca associava-se sintomas como febre, depressão, tendências suicidas, alucinações e sensação de sufocamento (HIPÓCRATES. *Peri Parthenion* 5-6). A cura para isso, segundo a medicina hipocrática, seria o casamento e a gravidez, o que nos evidencia um controle social da emergente medicina helênica – representada unicamente pelo masculino – sobre a vida das mulheres.²⁶

O parto, e a maternidade como um todo, podem, assim, serem vistos como eventos socialmente construídos, moldados pelo contexto cultural do qual faziam parte. E, enfatizamos, de suma importância também para os cidadãos, pois oferecia a eles a perpetuação de suas estirpes e nomes, possibilitando a continuidade da sociedade (LORAU, 2004, p. 19). Na comédia aristofânica, por exemplo, a maternidade é vista como um *imposto* feminino à *pólis*. Vejamos em *Lisístrata* (vv. 650-651):

Se nasci mulher, não me condenem por isso, nem por dar um contributo superior ao que se pratica por aí. Também pago a minha quota com os homens que produzo,

Diante disso, notabiliza-se como os atenienses formularam uma ideologia cívica acerca da maternidade: a mulher teria por finalidade máxima a concepção de filhos para a comunidade. Logo, podemos

²⁵ Ainda assim, é importante sublinhar que o *thálamos* se constituiu em um pequeno espaço de autonomia concedido às mulheres pelo gênero trágico (LORAU, 1988, p. 51), que se inseria no espaço teatral, através do qual seria possível se realizar *transgressões autorizadas* no que diz respeito ao que se era visto como norma na sociedade grega.

²⁶ É importante ressaltar que, no pensamento hipocrático, quase todas as doenças femininas eram atribuídas ao útero.

concordar que a maternidade, na visão de Atenas, possuía o atributo de atividade cívica.

Ainda assim, a carga das mães era pesada, conforme Lisístrata evidencia no diálogo com o personagem Comissário, na comédia homônima (vv. 589-590): “Mas a verdade é que lhe sofreremos as consequências a dobrar. Antes de mais, porque os filhos que damos à luz os enviamos para lá, como soldados”. A protagonista se refere à dor de conceber filhos para vê-los enfrentando os perigos da guerra, como a do Peloponeso (431-404 a.C.), que ocorria no contexto em que Aristófanes escrevia. Esse sofrimento era notável, inclusive, em momentos de manifestação do luto, visto que as mães sempre se posicionavam à frente das outras mulheres nas filas formadas para se dar honras aos mortos (LORAU, 2004, p. 18 e 19).

A maternidade como condição *sine qua non* para a plenitude do gênero feminino na antiga Grécia, chegou, até mesmo, a ser equiparada aos sofrimentos do guerreiro – e de sua quase sempre iminente morte – no campo de batalha. Isso também porque, conforme salientado por Luísa de Nazaré Ferreira (2016, p. 101), “morrer ao dar à luz pode ter sido tão frequente no mundo grego como perder a vida em combate”.

No âmbito dos estudos que buscaram elucidar a equidade entre parto e guerra, Nicole Loraux (1988, p. 34-39) foi uma das autoras que se mais destacou, defendendo que através de ambos seria possível se atingir uma *bela morte*, categoria de morte²⁷ que era conectada, essencialmente, ao gênero masculino.

²⁷ Defendemos, a partir das análises de José Carlos Rodrigues (1991, p. 12) que, buscando atitudes contra o aniquilamento que a morte provoca, toda sociedade realiza uma “rotinização forçada” da morte, enquadrando-a em categorias (RODRIGUES, 1991, p.12). No caso da *bela morte*, ao responder à fatalidade do fim da vida, essa categoria demonstraria a capacidade de se alcançar uma imortalidade

Dos homens, fossem heróis mitológicos ou cidadãos-guerreiros, esperava-se a jovem morte na guerra sob o gládio ou a lança do inimigo, demonstrando virilidade e coragem, e servindo de exemplo para as gerações vindouras.

Já em relação às mulheres,²⁸ que tinham sua participação em combate vetada, o momento que as conduziria à realização plena e à sua *bela morte* seria o parto, no qual seriam capazes de demonstrar a força heroica de enfrentar as dores que este causava. Conforme elucidado por Violaine Sebillote Cuchet (2014, p. 65), “o heroísmo feminino, que pode temporariamente se acomodar da virilidade (*andreía*), é mais frequentemente associado a sua virtude familiar e conjugal (*areté*)”.

Destarte, novamente sob a visão de Nicole Loraux (2003, p. 28), “o parto é um combate” e demarca uma participação indireta das mulheres na guerra. Ao padecer dando à luz a um a um novo heleno, a *gýne* estaria entregando sua vida em prol da *koinonía*, da comunidade tão prezada pelas *póleis*.

Ainda assim, apesar de ser uma interpretação procedente acerca da morte feminina no parto, a *pólis* praticamente não falava a respeito da morte das mulheres, mesmo em casos que estivessem ratificando as expectativas sociais. Segundo Loraux (1988, p. 21-22), os cidadãos mortos são lembrados pela *pólis*, como na Oração Fúnebre proferida por Péricles aos atenienses, já às mulheres essa lembrança fica restrita ao marido ou à família, pois “é verdade que a cidade nada tem a dizer a respeito da morte de uma mulher, ...”. Desse modo, falta a nós

cultural acima da natural, eternizando a memória daquele que morrera em combate (DOVA, 2012, edição Kindle, posição 3853).

²⁸ Devemos ressaltar que as mulheres que nos referimos neste trabalho são as esposas legítimas dos cidadãos.

uma documentação que melhor elucide o parto como um momento de destaque social ou como uma “real” equivalência com o universo masculino.

Efetivamente, o que mais podemos encontrar acerca desse momento – ainda que não em abundância – são menções à “realidade” do parto, isto é, as adversidades e o sofrimento que o dar à luz poderia acarretar. Diante disso, colocaremos sob evidência documentos literários e imagéticos que notabilizam essa questão.

A “realidade” do parto

Ao longo do presente texto, foi observado que a vida feminina entre os gregos antigos só se realizava nas instituições do casamento e da maternidade. Assim, ideologicamente, esse é o discurso predominante na documentação da Antiguidade.

Ainda que o parto não fosse temática recorrente na literatura e na imagética gregas, como citado, as referências feitas a ele geralmente destacam a dura realidade que esse momento significava para as mulheres que, por vezes, tinham as suas dores comparadas às sofridas pelos guerreiros em campo de batalha. Logo, podemos perceber que a comparação entre os perigos enfrentados por mães e guerreiros não se esgota nos casos de mortes no leito.

A relação comparativa entre as dores dos guerreiros e aquela sentida pelas esposas durante o parto nos é apresentada por Homero, na *Ilíada* (XI, vv. 267-272), quando se põe sob evidência a semelhança entre o sofrimento de um renomado herói da Guerra de Tróia, Agamêmnon, ao das parturientes. Vejamos:

Quando pois a ferida secou, o sangue parou,/ e dores terríveis se apoderavam da força do Atrida:/ como quando um golpe agudo atinge a mulher em trabalho de parto,/ penetrante, que lhe lançam as temíveis Ilitias,/ as filhas de Hera portadoras de amargas dores,/ assim as dores terríveis se apoderavam da força do Atrida.

Não obstante, é a poesia trágica e, em especial a personagem Medeia, uma esposa não grega, que oferece aos atenienses, durante uma encenação teatral, talvez a melhor dimensão simbólica e real do parto. Além de proferir que nada havia valido “sofrer as convulsões coloridíssimas do parto” (EURÍPIDES. *Medeia*, vv. 1029-1031), evidenciando o sofrimento de dar à luz, ela se compara a um guerreiro ao exprimir que “preferia lutar com o escudo três vezes a parir uma vez” (EURÍPIDES. *Medeia*, vv. 250-1).

Em sua fala, verificamos que a analogia realizada entre parto e guerra não tem por intuito glorificar o ato de conceber uma criança: o que é evidenciado por Medeia é que, em sua visão de mãe, os infortúnios da guerra seriam menos penosos que os da concepção.

Em período posterior, vemos Platão comparar a dor do parto à iluminação filosófica ao dizer que os que a ele se associavam, isto é, iniciavam os estudos filosóficos, sofriam “algo idêntico às mulheres que estão a dar à luz: de fato, têm dores de parto e ficam cheias de dificuldades, durante noites e dias” (PLATÃO. *Teeteto*, 151a).

E, ainda no âmbito dos estudos filosóficos, Aristóteles (*Política*, VII, 1335a) afirma que “as mães jovens têm trabalhos de parto mais árduos e morrem muitas vezes ao dar à luz”, recomendando que as mulheres iniciassem suas vidas conjugais pelos dezoito anos,²⁹ e os homens pelos trinta e sete. Segundo Sarah Pomeroy (1999, p. 103), a faixa etária compreendida entre os dezesseis e os vinte anos de idade era a que exibia os mais elevados índices de mortalidade entre as mulheres. Havia

²⁹ Na *República* de Platão (V, 460e), a idade dita apropriada para as mulheres começarem a ter filhos é a de vinte anos. Já em sua obra posterior, *As Leis* (VI, 785b), o filósofo indica como tempo ideal o período entre dezesseis e vinte anos.

muitos casos de sepse, hemorragia e toxemia, relatos que foram evidenciados no aqui já citado *Corpus Hippocraticum*.³⁰

Em vista disso, não é sem motivos que, diante de um cenário pouco alentador, as mães buscassem auxílio do divino a fim de receberem proteção no parto. Susan Wise (2005, p. 28) aponta que dentre as principais divindades conectadas à fertilidade, à gravidez e à concepção em si, estavam Ártemis, Afrodite, Asclépio, Athená, Deméter, Eiléithya, Hera, Leto e Zeus. A autora evidencia, inclusive, diversos artefatos arqueológicos e evidências literárias que demonstram adorações e rogativas a esses deuses em busca de um nascimento saudável dos futuros rebentos.

Retornando ao caso da morte feminina no parto, temos duas situações peculiares. A primeira, representa um caso espartano, enquanto a segunda, um ateniense. No caso espartano, em específico, temos no conjunto de prescrições para a celebração dos funerais algo bastante significativo para a nossa discussão. Segundo o legislador Licurgo, “era vedado inscrever os nomes dos mortos nas lápides, exceto os dos guerreiros caídos em combate e os das mulheres mortas em trabalho de parto” (PLUTARCO. *Licurgo*, 27). Além de termos mais uma vez a associação equiparativa entre os perigos da guerra para os homens e os do parto para as mulheres, e agora fora do contexto ateniense, essa citação é relevante para a valorização da memória feminina como mãe e esposa, evidenciando a deferência que a *pólis* reserva às esposas legítimas frente aos outros grupos femininos.

Já para o contexto ateniense, Loraux (1981, p. 38-39) destaca que nos relevos funerários dos cemitérios da *pólis*, na época de Péricles, a

³⁰ Também é possível se verificar menções à morte no parto no livro VII da *Antologia Palatina*, que apresenta uma série de epigramas destinados a mulheres que pereceram ao dar à luz. Contudo, o tom dessas epigramas não é de glorificação, mas sim de pesar diante da perda de um ente querido naquelas circunstâncias.

alusão ao tipo de morte específica só possui duas exceções, a saber: a morte de um guerreiro e a morte no parto.

Antes de iniciarmos a análise das cenas presentes na documentação material que selecionamos, convém ressaltar que os marmoristas atenienses não violavam a censura que vigorava em todo o mundo helênico que proibia a representação do momento do parto.³¹ Nas estelas funerárias, como revela Loraux (1981, p. 39), as cenas representadas são de momentos anteriores ou posteriores ao ato de dar à luz: ou colocava-se em destaque o cinto desatado, os cabelos desgrenhados, a mulher sofredora se abandonando nos braços de seus assistentes antes do nascimento da criança e de sua morte; ou se optava por evidenciar uma conjuntura atemporal, ou seja, uma presença já ausente: a morta, sentada, olha vagamente para o recém-nascido que fora tomado de seus braços.

Porém, o essencial sempre estará eternizado nos relevos funerários: assim como o guerreiro cujo rosto é para sempre o de um lutador, o da mulher que deu à luz expressará seu sofrimento, mas também a conquista da sua *areté* na morte.

Assim como Eman A. Abdel-Aziz (2013, p. 5), podemos entender o conjunto considerável de monumentos funerários como um meio de apresentar as mulheres gregas em trabalho de parto certamente para enfatizar as circunstâncias que levaram à perda de suas vidas. Tudo indica ser esse o caso da cena presente na estela funerária (figura 1)

³¹ François Lissarrague (1990, p. 231-232) ressalta que, nos vasos áticos, as imagens de maternidade são raríssimas. Há um repertório de imagens que associam mães e filhos, mas em sua maioria, essas cenas são de interior no gineceu. Há ainda um conjunto de imagens que trazem as crianças sozinhas brincando entre si. Sobre as cenas de parto, o helenista enumera apenas uma, a do nascimento de Atena da cabeça de Zeus. Tal cena constitui uma completa inversão em relação ao parto natural. “Assunto de mulheres, que se não deve mostrar, ou sem interesse para os pintores, a quem não preocupa o funcionamento biológico do corpo”. Quanto às cenas de amamentação, Lissarrague informa que a situação é semelhante, sendo excepcionais.

que agora analisaremos, encontrada em Oropos, na região da Ática, datada do século IV a.C.

No centro da estela temos sentada Plangon, a esposa de Tolmides, da região de Plateia, que possivelmente morreu após o parto, e cuja *kléos* a família buscou eternizar na memória da *pólis* através da ereção do monumento, visto que esse ato tinha como finalidade não apenas expor e tornar a morte pública, mas também destacar uma resistência ao esquecimento, lembrando aos homens o nome, o renome e as façanhas dos mortos (VERNANT, 1989, p. 26). Contudo, mesmo detendo essa função simbólica, defendemos que o que está representado na estela não evidencia somente esse reconhecimento público do feminino: o que mais claramente pode ser visto é o aqui já debatido sofrimento do parto.

Figura 1



Temática: Maternidade; Classificação: Estela funerária/mármore; Data: Cerca de 320 a.C.; Localização: Athens, National Archaeological Museum; Número de acesso: 749; Indicação Bibliográfica: Indicação Bibliográfica: ABDEL-AZIZ, E.A., 2013, p. 6-7, fig. 3; DEMAND, 1994, p. 161, prancha 6; http://www.hellenicaworld.com/Greece/Museum/NationalMuseumAthens/en/NAMAM_L749.html; https://www.researchgate.net/figure/Athens-National-Archaeological-Museum-749_fig3_331650892;

<https://www.lifo.gr/culture/arxaiologia/i-stigmi-tis-gennisis-mia-spania-eikona> (consultado em junho de 2022).

A partir de uma análise semiótica pautada nos procedimentos metodológicos propostos por Claude Calame (1986), que destaca a necessidade de se verificar a direção dos olhares das personagens, tal como suas posições espaciais e seus gestos, é possível se verificar que a postura da parturiente já evidencia sua situação de vulnerabilidade, visto que ela parece estar desfalecendo, suas roupas estão caindo de seu corpo, deixando seus seios à mostra, e seus cabelos estão soltos e bagunçados, o que não era usual em representações femininas em outro cenários. Em virtude de tal condição, observa-se que as outras duas mulheres que estão presentes na cena a ajudam: a da esquerda sustenta um de seus braços, enquanto faz um gesto com a outra mão em sinal de solicitação a que está à direita. Esta, por sua vez, segura com ambos os seus braços a mãe: um se localiza em seu ombro direito e o outro em seu braço esquerdo, notabilizando uma proteção dorsal no momento do desmaio.

Ainda presente na cena está o marido Tolmides. Entretanto, mesmo que todas as personagens da estela estejam presentes no mesmo quadro espaço-temporal, havendo uma comunicação interna entre elas, o que é avultado pelas suas representações em perfil, o cônjuge de Plangon está um pouco mais afastado dela. Ademais, ele não demonstra ação de auxílio à sua esposa, mas sim de luto, perceptível pelo rosto abatido e pela mão que toca sua face, comunicação não verbal que era frequentemente expressa como sinal de pesar em relação à perda de outrem.

Já em relação ao relevo votivo posto sob análise neste artigo (figura 2), colocando-a em comparação com a estela, vemos que não há nenhuma inscrição visível que demarque quem são as personagens. Não obstante, nota-se que a figura central apresenta uma postura corporal semelhante à da esposa e mãe Plagon: ela também aparenta

estar desmaiada – ou em um estado de grande exaustão –, e suas roupas estão caídas, deixando todo o colo exposto. Ademais, outro ponto de semelhança diz respeito ao quadro espaço-temporal: assim como na estela, o relevo votivo apresenta as personagens em perfil, o que sugere que a comunicação se limita ao ambiente interno da cena, devendo ser um exemplo para os receptores.

Figura 2



Temática: Pós-parto; Classificação: Relevo votivo de mármore; Data: Final do V século a.C.; Localização: Metropolitan Museum of Art; Número de acesso: 24.97.92; Indicação Bibliográfica: ABDEL-AZIZ, E.A., 2013, p. 6, fig. 1; DEMAND, 1994, p. 166, prancha 12; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251519> (consultado em junho de 2022).

Assim, vemos que além da mãe como figura central, à sua direita visualiza-se uma outra mulher a segurar, em sua mão direita, a cabeça da parturiente, e na esquerda um bebê embrulhado em um pano. Seu semblante e seu aspecto corporal não parecem de aflição, como na figura 1, mas de uma maior calma em relação à situação. À esquerda, vemos uma outra personagem feminina, mas de tamanho muito superior ao das outras duas mulheres da cena. Devido a esse tipo de

representação específica, assume-se que essa personagem seria uma deusa.

Na descrição acerca do relevo votivo – encontrada no endereço digital do *Met Museum*, local onde está exposto –, verifica-se que, diferentemente da estela anteriormente apresentada, o desfecho do parto no relevo votivo que agora analisamos é exitoso, pois tanto a mãe quanto o filho teriam sobrevivido ao parto.³² Para mais, ainda é destacada nessa descrição que o pequeno relevo teria sido, presumivelmente, uma oferenda a uma divindade curativa, como Asklepios ou Hygieia, em agradecimento pela proteção durante este rito de passagem, salientado como particularmente perigoso.

Isto posto, a partir de uma visão que reconhece na cultura visual um sistema comunicativo, um produto e um vetor de relações sociais, ao interpretarmos as cenas registradas na cultura material aqui expostas sobre o parto, torna-se evidente que este momento acaba tanto concedendo um breve espaço de relevância do feminino no contexto da Antiguidade grega, pois coloca em pauta um ato de extrema virtude desse gênero para com a *pólis*, tal como faziam os guerreiros ao arriscarem suas vidas em combate; quanto sublinha que mesmo havendo certo reconhecimento, a maternidade não era absoluto apanágio. Conforme o ditado popular “ser mãe é padecer no paraíso”, dar à luz tem seu lado idílico, compreende em si um elemento de plenitude. Mas, ser mãe também é padecer, isto é, sofrer, sacrificar-se.

Conclusão

O gênero, tal como ressaltado por Violaine Sebillote Cuchet (2014, p. 59), “é um elemento fundamental de distribuição de signos”,

³² Conforme já elucidamos anteriormente, muitos eram os casos de morte das mães no parto. Contudo, também era comum se dar o falecimento também do filho, o que evidencia a importância de se representar essa cena de êxito.

delimitando as características que eram esperadas do masculino e do feminino. E, apesar de sustentarmos que o gênero é uma categoria plural, alguns desses signos acabam sendo vistos, de maneira regular, em diversos contextos espaço-temporais ao longo da história. A visão da maternidade como um ato redentor e de essencial valor social, por exemplo, ainda habita nosso cotidiano, mesmo que ainda haja movimentos que busquem desconstruir essa ideia.

No presente artigo, ao propormos uma relação entre documentação literária e cultura material, verificamos como os discursos verbais e visuais detêm muitos pontos de articulação no que diz respeito à temática analisada. Ambos acabam por ressaltar um papel do que era esperado do feminino, tal qual o de ter filhos, mas também as dificuldades atreladas a isso.

Defendemos que as cenas que analisamos devem ser inseridas em um repertório para adquirirem sentido. Observamos que suas interpretações têm sido objeto de debate a partir da questão acerca de que elas, de fato, ofereceriam indícios de que os helenos davam honras iguais às mulheres que morreram no parto, como fizeram com os guerreiros que padeceram em batalhas (ABDEL-AZIZ, 2013, p. 6). Contudo, é mais provável que o que tais cenas registrem seja uma relevante distinção entre homens e mulheres que morreram pela *pólis*, ressaltando seus papéis sociais, mas não uma equiparação entre os gêneros.

Por fim, a análise das cenas, assim como a dos indícios fornecidos pela literatura, evidenciou que a cultura material e literária de uma sociedade se constitui em um sistema de comunicação a ser compreendido a partir de seu contexto de produção, de um sistema de representação simbólico particular. Através desta investigação, faz-se possível a reflexão sobre diferentes práticas sociais, e até mesmo ideológicas, no que diz respeito às relações de gênero na Antiguidade.

Documentação escrita

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Trad. Maria de Fátima s. e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad.: Antônio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2010.

HESÍODO. *Trabalhos e dias*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HIPÓCRATES. Peri Partheniôn' (Diseases of Young Girls): Text and translation. Trad.: FLEMMING, R.; HANSON, A. E. *Early Science and Medicine*, v. 3, n. 3, p. 241-252, 1998.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002/2003.

_____. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2012.

PLATÃO. *República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

_____. *Teeto*. Trad. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

PLUTARCO. Licurgo. Trad. Gilson César Cardoso. In: *Vidas Paralelas*. São Paulo: Paumape, 1991.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Raul M. Rosado Fernandes e M. Gabriela P. Granwehr. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2013.

Bibliografia

ABDEL-AZIZ, E.A. Motherhood scenes on ancient Greek funerary stelae. *ResearchGate*, Berlin, p. 5-16, 2013.

CALAME, Cl. *Le Récit en Grèce Ancienne: Enonciations et Representations de Poètes*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.

CUCHET, V.S. O que o Gênero faz na Antiguidade grega (séculos V e IV a.C.). In: LIMA, A.C.C. (Org.). *Imagem, Gênero e Espaço: representações da Antiguidade*. Niterói: Alternativa, 2014, p. 53-70.

DEMAND, N. *Birth, Death, and Motherhood in Classical Greece*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

DOVA, S. *Greek Heroes in and out of Hades*. Maryland: Lexington Books, 2012 (Versão Kindle).

FERREIRA, L. N. A bela morte das mulheres segundo o livro VII da Antologia Palatina. *Humanitas*, v. 68, p. 99-124, 2016.

FOXHALL, L. *Studying Gender in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

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

LESSA, F. S. Maternidade e morte na Atenas Clássica. *Politeia: História e Sociedade, Vitória da Conquista*, v.6, n.1, p.85-97, 2006.

_____. *Mulheres de Atenas: mélixa – do gineceu à agora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

LISSARRAGUE, F. A figuração das mulheres. In: DUBY, G.; PERROT, M. (dir.). *História das Mulheres: A Antiguidade*. Porto: Afrontamento, 1990, p. 203-271.

LORAU, N. *Madres en duelo*. Madrid: Abada Editores, 2004.

_____. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.

_____. Le Lit, la guerre. *L'Homme*, Paris, v. 21, n. 1. p. 37-67, 1981.

_____. *Las experiencias de Tiresias: lo femenino y el hombre griego*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

P. S. A história das mulheres na história da Antiguidade hoje. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, v.1, 1993.

RODRIGUES, J.C. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

VERNANT, J-P. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989.

_____. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*. São Paulo, Editora Ciências Humanas, n. 9, 1978, p. 31-62.

WISE, S. *Childbirth Votives and Rituals in Ancient Greece*. Tese de doutorado. University of Cincinnati, 2005.

FILHAS DE HATHOR: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM ÓSTRACOS DA DEIR EL MEDINA RAMESSIDA

DAUGHTERS OF HATHOR: AN ANALYSIS OF FEMALE REPRESENTATION IN DEIR EL MEDINA'S RAMESSIDE OSTRACA

Flavia Lima Corpas³³

Artigo recebido em 25 de abril de 2022

Artigo aceito em 23 de maio de 2022

Resumo

Durante o Reino Novo, Deir el Medina serviu como lar de múltiplos artesãos empregados na construção do Vale dos Reis. Estes trabalhadores, juntamente com suas famílias ajudaram a criar o que foi uma comunidade que posteriormente contaria com substancial importância para um maior alcance do entendimento acerca da vida no antigo Egito. Esta pesquisa buscará caracterizar e dar protagonismo às mulheres que vivam na vila, além de discutir suas principais atividades laborais e ocupações. Para isso, serão analisados óstracos do período ramessida encontrados no sítio arqueológico do local.

Palavras-chave: Mulheres, Egito, Iconografia.

Abstract

During the New Kingdom, Deir el Medina served as home to multiple artisans employed in the construction of the Valley of the Kings. These workers, along with their families, helped to create a community that would later have substantial importance for a greater understanding of life in ancient Egypt. This research will seek to characterize and give prominence to women who lived in the village, in addition to discussing their main work activities and occupations. For this, ostraca from the Ramesside period, found in the archaeological site will be analyzed.

Keywords: Women, Egypt, Iconography.

³³ Pós-graduanda em História Antiga e Medieval pelo Instituto Tecnológico e Educacional de Curitiba, ITECNE. E-mail para contato: flavia.corpas@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5968-3155. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3306979938277728>

Introdução

Utilizando como suporte peças de cerâmica ou fragmentos de calcário conhecidos como óstracos, os artesãos da cidade de Deir el Medina reproduziam os mais variados tipos de documentos. Entre recibos de compra e venda, poemas, cartas, listas de lavanderia, assuntos jurídicos e a mais sortida gama de fragmentos literários, estas evidências possibilitaram maior compreensão acerca da vida na cidade. Contudo, uma grande parcela destas peças, de cunho não-literário, conta com gravuras que variam desde material de estudo para aprendizes de desenhistas até puro e simples símbolo do ato de desenhar a fim de retratar o cotidiano. Tais objetos assim como os textuais também contribuem para um maior entendimento no que concerne à vida no passado.

O presente artigo inspira-se na pesquisa da egiptóloga Joanne Backhouse, que em sua obra *Scènes de Gynécées - Figured Ostraca from New Kingdom Egypt: Iconography and Intent* analisa um apanhado de 74 gravuras presentes em óstracos do Reino Novo³⁴, sendo 59 delas provenientes do sítio arqueológico de Deir el Medina. Destaca-se a relevância do fato de que os itens estudados por Backhouse contam exclusivamente com o aspecto do protagonismo feminino: as mulheres são retratadas como principais elementos nas cenas e homens ocasionalmente aparecem na condição de servos. Embora detenham de preponderante presença feminina no que diz respeito às formas reproduzidas, as *Scènes de Gynécées*³⁵, objeto da pesquisa de Backhouse, relacionam-se em sua maioria com indivíduos de classes sociais dominantes, que exerciam papéis de destaque no

³⁴ 1550 – 1069 AEC.

³⁵ "Cenas do Gineceu" em português. Referência ao cômodo denominado desta forma pelos antigos gregos. O gineceu possui a característica de ser um ambiente exclusivo para mulheres.

âmbito doméstico. Desta forma, esta categoria não engloba uma considerável parcela de mulheres que não se encaixavam neste arquétipo, como por exemplo as dançarinas, acrobatas e musicistas amplamente representadas na arte deste período. Neste artigo propõe-se uma contextualização acerca da vida na cidade de Deir el Medina, atendo-se ao papel da mulher egípcia que vivia naquele local, utilizando como base gravuras representadas em óstracos do período ramessida sendo tal fase definida por Nielsen como “a época geralmente datada entre as dinastias XIX e XX, terminando com Ramsés XI no final do segundo milênio AEC, que representa um ponto alto da construção, política externa e cultura material egípcias” (NIELSEN, 2019). A análise proposta visa uma discussão sobre os tipos de personagens femininas que viviam na vila durante o período indicado e quais papéis sociais eram desempenhados por elas.

Deir el Medina: um panorama arqueológico e social

Set Maat, ou *O Lugar da Verdade*, era na antiguidade o nome da vila atualmente conhecida como Deir el Medina. Traduzindo seu atual nome árabe para o português temos o *mosteiro da cidade*, chamada assim graças a presença de uma construção outrora utilizada como um templo de culto à deusa Hathor e mais tarde convertida em um monastério copta. Próxima à Luxor, mas situada na margem oposta do rio Nilo, a vila se encontrava a uma curta distância de Tebas, capital administrativa durante o Reino Novo. Da grandiosa Tebas, tudo que restou atualmente são em maioria templos e tumbas feitos em pedra. As casas e demais prédios que comumente eram construídos de tijolos de barro, foram destruídos a cada cheia do rio e quase tudo referente ao cotidiano das pessoas que viviam ali também se perdeu (MCDOWELL, 1999, p. 3). Em Deir el Medina, o cenário é diferente: por estar localizada

a uma distância segura das cheias fluviais, seus alojamentos mantiveram-se preservados mesmo após a partida de seus habitantes no fim do Reino Novo. Desta forma, casas, ruas, muros e uma extensa quantidade de material arqueológico permitiram que os egiptólogos pudessem reescrever o dia a dia das pessoas que ali viveram.

A cidade de *Set Maat* era extremamente bem-organizada e seus moradores consistiam nos trabalhadores responsáveis pela construção das tumbas do Vale dos Reis e do Vale das Rainhas que se mudaram para lá acompanhados, quando era o caso, de seus familiares. Estes funcionários eram divididos em dois grupos e cada grupo contava com um trabalhador-chefe, ou oficial. Com exceção dos oficiais, todos recebiam o mesmo salário e possuíam as mesmas condições de moradia, embora as funções desempenhadas pudessem ser variadas (MCDOWELL, 1999, p. 5). Entre cortadores de pedras, desenhistas, escultores, guardas, porteiros, escribas etc. o número de trabalhadores variou ao longo do tempo. Durante o reinado de Ramsés II, por exemplo, havia ao todo 48 funcionários designados para os ofícios de construção, na época de Ramsés III, 40 homens, e durante o reinado de Ramsés IV 120 homens (BRIERBIER, 1982, p. 27). Insumos diários como alimentos, bebidas, água e até mesmo o serviço de lavanderia eram fornecidos pelo Estado e a cidade era constantemente abastecida com todos os itens que porventura fossem necessários. As semanas laborais eram divididas em 10 dias de trabalho e 10 dias de descanso. Durante os períodos de folga, era possível que os funcionários realizassem as mais variadas atividades, incluindo sair da cidade e visitar suas próprias terras, se fosse o caso, trabalhar na construção de sua própria tumba ou descansar e se entreter da forma que bem entendessem.

Embora esta pesquisa trate a respeito das práticas rotineiras das pessoas vivas que habitavam a vila de trabalhadores, é impossível discorrer sobre a sociedade egípcia sem mencionar sua profunda conexão com a convicção da existência de uma perpetuação além-túmulo. Para Meskell, os egípcios concebiam os conceitos de vida e morte como processos cíclicos, titulares em ambivalência (MESKELL, 2004, p. 178). Desta forma, o exercício das atividades cotidianas e a vida dos antigos egípcios fundiam-se frequentemente com a perspectiva de continuidade deste percurso rumo ao próximo mundo, logo após o estado transitório da morte. Tal fato pode ser observado com facilidade em Deir el Medina através de cartas deixadas pelos vivos nas tumbas de seus familiares mortos. Nestas cartas, pedidos e conselhos eram solicitados com grande certeza de que a interação entre estas duas realidades seria, de fato possível. Em um exemplo, um homem chamado Butehamun, escreve à sua esposa falecida, Ikhtay:

Se alguém pode me ouvir
(no) lugar onde você está,
diga aos Senhores da Eternidade,
"Deixe (eu) fazer uma petição pelo meu irmão",
para que eu possa fazer [...] em [seus] corações,
sejam eles grandes ou pequenos.
É você quem vai falar com um bom discurso na
necrópole.
Na verdade, eu não cometi uma abominação contra
você enquanto você estava na terra,
e eu mantenho meu comportamento.
Jure por deus de todas as maneiras,
dizendo "O que eu disse será feito!"
Eu não vou me opor à sua vontade em qualquer
declaração até eu chegar até você.
[Que você aja] por mim (em) todas as boas maneiras,
se alguém pode ouvir. (MESKELL, 2004, p. 181)

Percebe-se que o homem acredita que a mulher, a qual chama de irmã (em uma forma de tratamento comum entre os antigos egípcios) está mais próxima dos deuses do que ele, portanto pede sua interseção para algum contratempo enfrentado. Tal fato indica a

permanência dos valores e laços familiares inclusive sob um contexto sobrenatural.

As mulheres na cidade dos artesãos: ocupações e destaque

No que diz respeito à sociedade egípcia sob um panorama geral, grande parte dos documentos dos quais temos acesso foram produzidos por mãos masculinas em uma população onde os homens possuíam maior destaque social. Embora o papel feminino tenha sido por vezes ignorado ou simplificado, no geral as mulheres egípcias podiam se divorciar, possuir e herdar terras e negócios e conduzir a si próprias conforme desejado (FERREIRA, 2004, p. 95). Registros de Deir el Medina confirmam este fato. Numerosos são os relatos oficiais de mulheres buscando seus direitos, como por exemplo o caso em que uma mãe chamada Naunakhte que por volta do ano 1114 AEC requeria a possibilidade de deserdar três de seus oito filhos por se sentir desprezada por eles (CERNÝ, 1945, p. 29-53). Desta forma, mulheres e homens detinham de voz e prerrogativas. A despeito de compartilharem da mesma liberdade perante a lei, no dia a dia da vila, os papéis de cada gênero eram diferenciados. Enquanto grande parte dos homens ocupava-se dos trabalhos de construção e acabamento nas obras reais, suas esposas cuidavam do lar e dos filhos. Este era o principal ofício da dona de casa (ou *senhora da casa*) de Deir el Medina.

Cerný (1973) identificou em listas de pagamentos do período ramessida um grupo de mulheres apontadas como Hmt (*hemet* ou *escrava* em português). Seus salários eram consideravelmente mais baixos que os dos trabalhadores comuns e estas mulheres possivelmente eram casadas com homens escravizados que trabalhavam para outros setores da administração. Cada escravizada era designada a um dos dois grupos de trabalhadores. Embora não haja registros que

mencionem diretamente o trabalho realizado por estas mulheres, acredita-se que sua principal atividade era produzir farinha através dos grãos de milho que chegavam à cidade, além de atender às necessidades rotineiras nas casas dos artesãos. Apesar de trabalharem diariamente em tarefas que atendiam à população, elas não eram propriedade de nenhuma família, mas do próprio Faraó e respondiam diretamente aos chefes de construção. Ao final da XX dinastia, ao longo dos reinados de Ramsés IX e Ramsés XI, referências a respeito de tais trabalhadoras deixam de existir, dando lugar à palavra *serva*, o que dificultou o entendimento dos textos, visto que o termo *servo* também era aplicado quando pessoas livres se dirigiam àqueles de cargos mais elevados de uma forma respeitosa (CERNÝ, 1973, p. 177-181). Isto acontece por exemplo do depoimento de Naunakhte, que ao apresentar seus filhos perante a corte diz: “Quanto a mim, sou uma mulher livre da terra do Faraó. Trouxe aqui estes oito servos seus” (CERNÝ, 1945, p. 32).

No âmbito espiritual e intelectual, as fontes mencionam consideráveis vezes a atuação da *t3 rḫt* (*ta rekhet* ou *a mulher sábia*, em português). Estes registros aparecem em diferentes óstracos do Reino Novo e não contam com equivalentes do sexo masculino realizando o mesmo tipo de atividade. A *ta rekhet* seria capaz de diagnosticar doenças, prever o futuro e identificar quais deuses poderiam ocasionar infortúnios. Seus atendimentos eram destinados tanto ao público feminino quanto ao masculino e não havia mais de uma *ta rekhet* atuando por vez (GRAVES-BROWN, 2010, p. 80), contudo ao longo da história da cidade várias foram as mulheres que ocuparam esta posição. A partir deste exemplo nota-se a atuação da mulher em um contexto místico e de certa forma erudito, ao passo que era ela que fornecia consultas aos demais moradores necessitados dos mais variados tipos de amparo. Outro campo de atividade exercido pelas

mulheres em Deir el Medina relaciona-se ao âmbito do entretenimento que será discutido posteriormente ao longo do texto. Dançarinas, musicistas, acrobatas itinerantes e prostitutas ajudavam a compor a massa feminina da cidade que até hoje é vista por muitos pesquisadores como uma vila de hábitos livres.

As senhoras da casa através das Scènes de Gynécées: retratos do cotidiano

A pesquisadora francesa Jeanne Vandier D'Abbadie (1937), ao catalogar o acervo de óstracos do Instituto Francês de Arqueologia Oriental (IFAO) definiu a categoria conhecida por *Scènes de Gynécées*. Estão imagens que contam com reproduções de figuras do sexo feminino inseridas em um contexto doméstico. As personagens ilustradas são muitas vezes acompanhadas de crianças e eventualmente retratadas em ambientes externos. Antes do exercício da análise destes sujeitos em particular, é pertinente a apresentação dos principais atributos acerca do espaço domiciliar familiar em Deir el Medina.

As casas na cidade variavam consideravelmente em tamanho e *layout*, tanto pela forma com que a vila se desenvolveu, quanto pelas das modificações realizadas por seus ocupantes para atender suas necessidades conforme necessário. Contudo, as características básicas de construção mantinham-se semelhantes (MCDOWELL, 1999, p. 11).

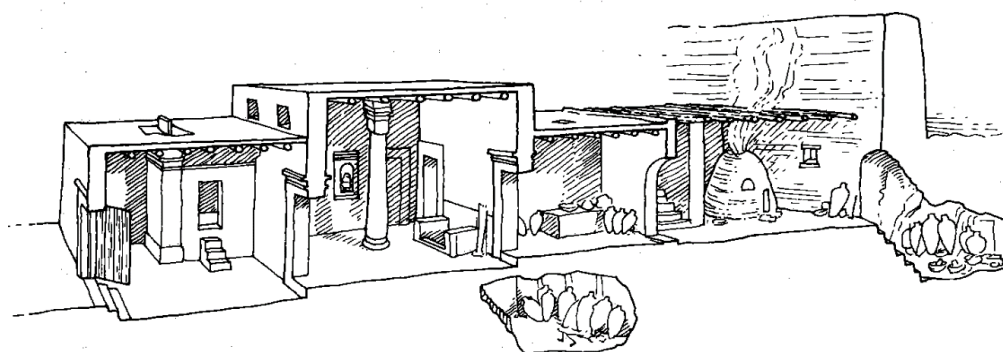


Figura 1- Habitação típica da vila de Deir el Medina (MCDOWELL, 1999, p. 10)

No geral, as habitações da cidade possuíam 4 ou 5 cômodos, sendo os dois mais próximos à entrada da residência maiores em metragem, enquanto os demais eram construídos em menores proporções. O primeiro cômodo mantinha-se entre 40 e 50 centímetros abaixo do nível da rua e contava com uma estrutura de pedra semelhante a um altar cuja finalidade é amplamente discutida pelos acadêmicos, embora no geral a descoberta de fragmentos de estátuas e mesas de oferendas próximas à estrutura, indique práticas de adoração e culto religioso. O segundo aposento, construído no nível da rua, geralmente era o maior da casa e contava com ao menos uma coluna, altares, nichos e assentos. As últimas dependências não eram decoradas e muito provavelmente eram utilizadas como depósito e local para preparo de refeições respectivamente (BACKHOUSE, 2020, p. 4). A respeito da finalidade de cada cômodo há grande especulação, tendo Meskell sugerido que os espaços poderiam ter sido utilizados havendo uma divisão de gêneros, além de propor que a casa tenha sido planejada para atender diferentes atividades, desde as mais ritualísticas, abrangendo os cômodos na frente da casa, às mais íntimas, como processamento de alimentos, nos fundos da residência. Sendo assim, o primeiro aposento da casa seria um espaço dedicado às mulheres, centrado nas esposas e mães (MESKELL, 1998, p. 219). Com base nesta teoria, a partir deste ponto serão analisadas as representações das *senhoras da casa*: personagens da elite que preenchem os espaços íntimos designados à ocupação feminina. Estas imagens, não se fazem presentes no repertório formal da arte egípcia, e não são representadas em tumbas, templos nem estelas (BACKHOUSE, 2020, p. IX), contudo os principais padrões egípcios de pintura foram empregados na criação das cenas e associações com temáticas

comuns às construções funerárias do Reino Novo são facilmente identificáveis.

Atualmente as *Scènes de Gynécées* conservam-se nos acervos do IFAO, do Museu do Louvre, do *Medelhavsmuseet*, do *UCL Petrie Museum*, do Museu Egípcio de Turim e do Museu Britânico, além de coleções particulares. Todos os óstracos com procedência conhecida foram escavados em Deir el Medina e datam do período ramessida. Com apenas uma exceção, as *Scènes de Gynécées* não possuem inscrições textuais, possivelmente devido à natureza de sua audiência (BACKHOUSE, 2020, p. 64). Isto é, sendo direcionadas ao grupo majoritariamente iletrado, como era o caso das mulheres egípcias comuns que não eram formalmente ensinadas a ler e a escrever, não havia necessidade de conteúdo literário. Dentro desta categoria destacam-se três subgrupos definidos por Backhouse como: *mulheres em camas*; *camas elaboradas* e *cejas de quiosque*. Óstracos que não se encaixam em nenhuma destas classes por estarem em condições que dificultem seu entendimento são identificados apenas como *fragmentos*.

As cenas de *mulheres em camas*, contam com representações de corpos femininos completos ou parciais deitados ou sentados sobre um leito, como é o caso do exemplo presente na Figura 2.

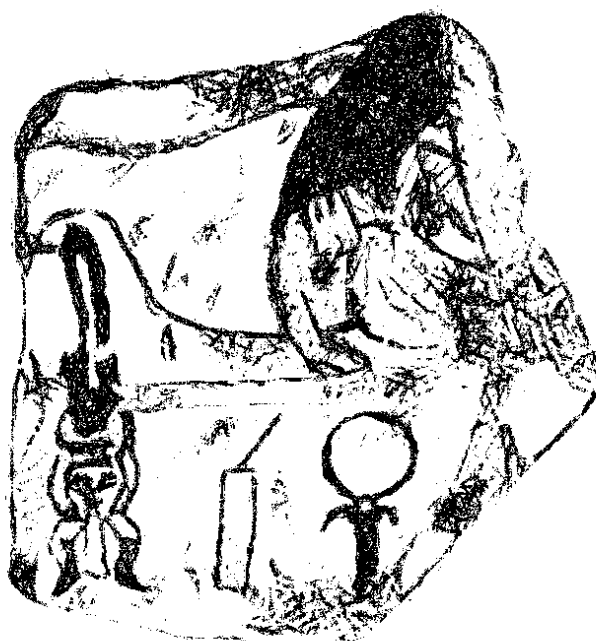


Figura 2 – Mulher em cama - Reino Novo - IFAO VA 2353
Ilustrado pela autora

Nota-se a imagem de uma mulher sentada sobre uma cama simples. Ela utiliza uma peruca comprida e suas vestes são longas e drapeadas, mantendo os ombros cobertos conforme a moda vigente no Reino Novo. Este modelo de indumentária pode ser facilmente identificado em pinturas presentes nas tumbas reais e aparece com frequência nas *Scènes de Gynécées*. É sabido que as mulheres nobres deste período utilizavam os mesmos modelos de vestidos que as rainhas, embora produzidos em materiais menos sofisticados (WATSON, 1987, p. 25). Backhouse sugere que indivíduos trajando roupas semelhantes em diferentes cenas de óstracos, podem significar posições sociais equivalentes. A autora complementa afirmando que o uso de vestes requintadas dentro de um contexto doméstico possa indicar o registro de alguma festividade caseira (BACKHOUSE, 2020, p. 64). A cena também conta com elementos de uso cotidiano como um frasco de kohl, para os olhos e um espelho de mão. Fazendo o papel do pé do leito, nota-se a presença de uma imagem do deus Bes. As cenas em

camas elaboradas seguem os mesmos padrões das *cenar de mulheres em camas*, com o diferencial destas retratarem móveis ricamente adornados.

As *cenar em quiosques* apresentam pequenas construções geralmente erguidas do lado de fora das moradias, conforme exemplifica a Figura 3.



Figura 3 – Cena em quiosque – Reino Novo - Louvre E 2533
Ilustrado pela autora

No exemplo nota-se a representação de uma mulher sentada com uma criança no colo e outra mulher em pé segurando um frasco de kohl e um espelho de mão. Além disso é possível perceber na imagem a existência de uma coluna no sentido vertical e outra no sentido horizontal que juntas formam uma estrutura semelhante a um pergolado por onde pendem plantas trepadeiras.

Backhouse notou que as *Scènes de Gynécées* seguem padrões bem definidos com elementos que se repetem nas *cenar*. Dentro destes moldes destaca-se a presença do deus Bes, frequentemente

representado sob uma aparência que flutua entre cômica e feroz (BACKHOUSE, 2020, p. 65). Por se tratar de um deus de cunho doméstico, relacionado à proteção das crianças, das mulheres e do parto, suas constantes aparições nas cenas que retratam as vidas íntima das senhoras da casa é facilmente justificada. Suas imagens também se fazem presentes em murais de residências não só na cidade de Deir el Medina como também de Amarna, fato que demonstra sua grande popularidade no espaço doméstico egípcio ao longo do Reino Novo (BACKHOUSE, 2020, p. 66). Outras divindades vinculadas às mulheres e ao parto são Taweret e Hathor. Esta segunda tem sua presença atestada nas *Scènes de Gynécées* através das representações dos espelhos de mão. Danielle Basson propõe que o ato de se olhar nestes pequenos espelhos poderia não só significar um exercício de vaidade, mas também da busca por uma conexão profunda com a deusa (BASSON, 2012, p. 107). Esta análise permite a percepção do considerável papel de Hathor no ambiente doméstico feminino, que juntamente com Bes consolidou-se naquele período como uma deidade de amplo destaque.

As mulheres tatuadas: arte, sensualidade e religião

No dia a dia de Deir el Medina, aquelas que não atuavam como esposas, mães ou servas poderiam ter outras atividades laborais. Conforme aponta Lise Manniche, existem documentos da cidade que relatam a respeito de mulheres que não eram esposas nem mães, mas pertenciam aos *outros*, em uma clara referência à prática de prostituição na vila (MANNICHE, 1987, p. 15). Existia inclusive uma parcela feminina que não desejava filhos, sendo métodos contraceptivos e técnicas de aborto conhecidos e praticados com a utilização de peles de animais e vegetais fermentados como o aipo (GRAVES-BROWN, 2010, p. 60).

A partir deste ponto serão analisados dois óstracos recuperados em escavações na cidade, que contém personagens femininas representadas em situações opostas à vivência doméstica. As dançarinas e musicistas de Deir el Medina são na maioria das vezes representadas com os corpos parcialmente ou totalmente descobertos. A primeira peça (Figura 4) é suporte para uma imagem de uma mulher com cabelos longos e pretos que se apresenta com as palmas das mãos e os pés apoiados no chão. Seu tronco encontra-se inclinado completamente para trás em um movimento acrobático.

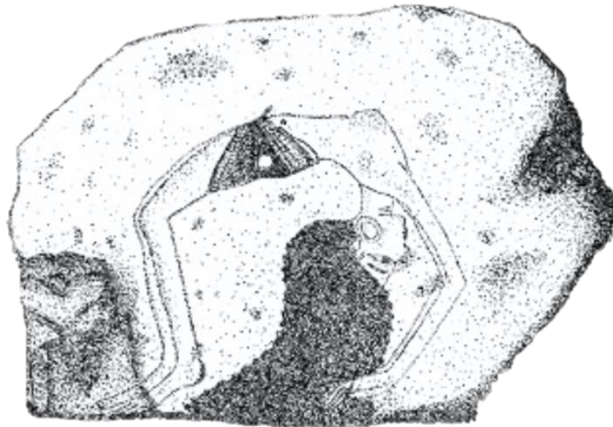


Figura 4 – Bailarina acrobata 1 - Reino Novo – Museu Egípcio de Turim Cat. 7052
Ilustrado pela autora

Embora seu quadril pareça ser envolto por um tipo de lenço, Booth sugere que o desenho possa representar tatuagens, assim como o círculo desenhado na lateral do seu quadril, seja um tipo de escarificação (BOOTH, 2015, p. 68). Por ter sido encontrada em um local de despejo da vila de trabalhadores, é possível que a peça tenha sido produzida para fins de entretenimento ou prática de seu criador, visto o posterior descarte sofrido ainda na antiguidade. Keimer (1948) estudou em meados do século XX, uma múmia do Reino Médio³⁶ pertencente à

³⁶ 2050 – 1710 AEC.

sacerdotisa de Hathor, Amunet. O corpo, datado da XI dinastia, fora escavado na região de Deir el Bahari por volta de 1894. Amunet portava tatuagens em praticamente toda extensão corpórea, com concentrações no colo, braços e ventre. Posteriormente, outras duas múmias pertencentes a duas dançarinas tebanas também da XI dinastia foram analisadas. Estas, além dos desenhos pontilhados encontrados em Amunet, ainda conservavam cada uma, um corte cicatrizado na altura região suprapúbica (KEIMER, 1948, p. 14). Pode-se perceber que o corte abdominal fora realizado apenas nas camadas cutâneas, sem atingir tecidos musculares, numa técnica de modificação corporal. Tais características relacionariam as múmias das dançarinas tebanas do Reino Médio analisadas por Keimer à mulher retratada no desenho de Deir el Medina.

Na Figura 5 observa-se uma mulher posicionada na mesma postura acrobática que a personagem da gravura anterior. Ela possui os seios desnudos, longos cabelos pretos, e um significativo número de adornos pelo corpo. Além da presença de joias é possível notar a existência de pontos tatuados em seu tronco, assim como na coxa esquerda.

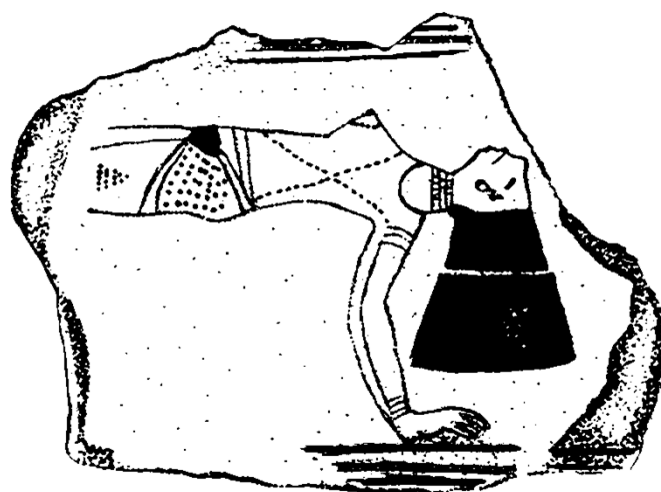


Figura 5 - Bailarina acrobata 2 – Reino Novo – IFAO VA 2868
Ilustrado pela autora

Os esboços dos artesãos de Deir el Medina muitas vezes serviam como blocos de notas onde além dos treinos para reproduções nas tumbas do Vale dos Reis e artes oficiais, igualmente poderiam servir para expor aspectos corriqueiros incluindo os próprios desejos de seus autores (MANNICHE, 1987, p. 17), tais quais as populares modelos *pinups* que ganharam notoriedade durante a Segunda Guerra Mundial, ao decorar os armários dos soldados estadunidenses que eram enviados para a batalha. Meskell reforça esta ideia ao afirmar que: “tais imagens sexualizam e mercantilizam as mulheres por meio de sua construção como sujeitos visuais, sendo esta situação análoga à cultura contemporânea” (MESKELL, 2004, p. 137).

Embora as considerações de cunho sensual sejam pertinentes, é sabido que a prática de dança no Egito Antigo há muito tempo é considerada a mais antiga forma de expressão religiosa e deriva da adoração de uma divindade pré-dinástica que posteriormente fundiu-se a Hathor (BASSON, 2012, p. 17). No que diz respeito às tatuagens, a presença deste tipo de arte cobrindo grande parte do corpo da sacerdotisa de Hathor, Amunet, indica que a prática pode ter sido exercida com um intuito muito mais religioso do que libertino. Bes, outro deus ligado à música, à dança e a demais assuntos da natureza feminina, também é um motivo que aparece com frequência tatuado principalmente nas coxas de mulheres dançarinas retratadas na arte de Deir el Medina.

Em relação às artes corporais, os primeiros arqueólogos ao estudar múmias e objetos contendo referências à prática de tatuagens, ainda no século XIX, atribuíram caráter puramente erótico a tais elementos. De acordo com esta perspectiva, mulheres egípcias tatuadas foram definidas como prostitutas ou artistas saltimbancas, ofícios considerados nesta época, como atividades de cunho

exclusivamente sexual. Conforme aponta Charlotte Booth, se esta análise fosse posta em prática em tempos atuais, possivelmente a interpretação sofreria alterações, visto que a utilização de tatuagens pela sociedade contemporânea nada mais é que uma forma comum de representação de estilo sendo inclusive empregada de forma religiosa por muitos povos, incluindo os egípcios modernos da religião copta que tatuam uma pequena cruz na região dos pulsos (BOOTH, 2015, p. 64). As primeiras figuras ornamentadas que possuem semelhança com a arte dérmica, são modelos em terracota datados do período Naqada³⁷. Tais peças, possuem um aspecto similar a formatos de corpos femininos e são ornamentados por desenhos de animais ou linhas geométricas. Contudo, Keimer aponta a dificuldade em atribuir a estas representações o significado de tatuagens, visto que não foram encontrados restos humanos deste período que ratifiquem esta teoria (KEIMER, 1948, p. 1). Quanto aos indícios de múmias tatuadas, as primeiras que se têm notícia são provenientes do Reino Médio. Estas em sua extensa maioria, são corpos de indivíduos do sexo feminino. Fato é que as mais habituais representações de tatuagens femininas são encontradas em peças feitas em cerâmica ou faiança conhecidas como *noivas dos mortos*.

Equivocadamente interpretadas pelos primeiros egiptólogos como concubinas projetadas para garantir o prazer sexual dos homens mortos no além-vida, sua funcionalidade atualmente atribui-se a um tipo de amuleto de fertilidade e regeneração (KAMAL, 2016, p. 10). Estas estatuetas comumente pertencentes ao enxoval funerário de homens, mulheres e crianças, são imitações de corpos femininos nus com pequenos seios e quadris proeminentes. Uma característica comum

³⁷ Período pré-dinástico que se estendeu aproximadamente entre os anos de 4000-3000 AEC. Situado entre o Neolítico e a Idade do Bronze, ao longo de uma era também conhecida como Idade do Cobre.

nestes elementos, é a frequente aparição de pontos, linhas e losangos traçados principalmente nas regiões do abdômen, coxas e pelve.

Sendo assim, é possível afirmar que nem todas as mulheres egípcias tatuadas ocupavam-se de funções artísticas relacionadas ao entretenimento ou às práticas sexuais (BOOTH, 2015, p. 72), sendo esta assertiva aplicável também para as moradoras da vila de artesãos.

Considerações finais

As inúmeras representações iconográficas recuperadas em Deir el Medina permitem de forma excepcional a reconstrução do cotidiano das pessoas comuns que ali viveram. Sob um ponto de vista que não foca na suntuosidade dos Faraós, tampouco nas preparações para o além-túmulo, sem excluir por completo estes conceitos, o olhar sobre um contexto rotineiro enfatiza amplamente o aspecto humano de uma comunidade que floresceu há milênios. Graças aos milhares de óstracos recuperados em escavações na vila de artesãos, tornou-se mais fácil reconstituir o modo de vida na cidade, incluindo os hábitos mais triviais de seus moradores e moradoras.

Acerca das mulheres de Deir el Medina, no âmbito doméstico, a intimidade das *senhoras da casa* foi expressa através de desenhos que estampam a vida com os filhos e sua conexão com os deuses, através de objetos que remetem ao culto caseiro de Hathor e Bes, divindades que possuem grande relevância entre as esposas da elite, devido ao seu relacionamento com a fertilidade e o parto. Estas divindades, por também atuarem no campo da música e da dança, são alvo de devoção das mulheres envolvidas com as artes performáticas. Embora as artistas sejam comumente descritas de forma divergente às mães e esposas, inclusive iconograficamente, seja portando tatuagens e na maioria das vezes nuas, é prudente evitar comparações culturais sob o

ponto de vista da sociedade contemporânea, visto que os antigos egípcios possuíam diferentes formas de interpretar tais atividades e construções acerca de sexo e gênero variam de acordo com a época e a sociedade alvo de estudo. Um exemplo disto é a presença de tatuagens em múmias de mulheres ligadas às práticas religiosas e a utilização da figura do corpo feminino não só como uma representação de sensualidade, mas também como um amuleto de fertilidade. Não obstante, apesar desta interpretação, deve-se considerar também a existência na sociedade egípcia do sexo como forma recreativa, visto que técnicas contraceptivas eram conhecidas e praticadas.

Fica evidente como a cidade de *Set Maat* possuía uma ampla relevância cultural, assim como usufruía de extensa diversidade social, embora no geral seus moradores do sexo masculino realizassem atividades pré-definidas que giravam em torno do mesmo fim: as construções das tumbas dos chefes de estado.

REFERÊNCIAS

A) Documentação

BASE des Collections du Musée du Louvre. **Louvre**, 2021. Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/>> Acesso em: 20 dez. 2021.

COLLEZIONI online Museo Egizio. **Museo Egizio**, 2021. Disponível em: <<https://collezioni.museoegizio.it/>> Acesso em: 15 dez. 2021.

D'ABBADIE, J. V. **Catalogue des ostraca figurés de Deir el Mèdineh**. Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, v. I-III, 1937.

OSTRACA. **Institut Français d'archéologie Orientale - Le Caire**, 2021. Disponível em: <<https://www.ifao.egnet.net/bases/archives/ostraca/>> Acesso em: 1 dez. 2021.

B) Bibliografia geral

BACKHOUSE, J. **Scènes de Gynécées - Figured Ostraca from New Kingdom Egypt: Iconography and Intent**. Oxford: Archaeopress, 2020.

- BASSON, D. **The Goddess Hathor and the Women of Ancient Egypt**. Stellenbosch: Dissertação de Mestrado University of Stellenbosch, 2012.
- BOOTH, C. **In Bed With Ancient Egyptians**. Gloucestershire: Amberley Publishing, 2015.
- BRIERBIER, M. **The Tomb Builders of the Pharaohs**. Cairo: The American University in Cairo Press, 1982.
- CERNÝ, J. **A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period**. Cairo: Institut Français D'Achéologie Orientale, 1973.
- CERNÝ, J. The Will of Naunakhte and the Related Documents. **The Journal of Egyptian Archaeology**, London, v. 31, p. 29-53, 1945.
- FERREIRA, A. **The Legal Rights of the Women of Ancient Egypt**. Pretoria : Dissertação de Mestrado Univeristy of South Africa, 2004.
- GRAVES-BROWN, C. **Dancing for Hathor: Women in Ancient Egypt**. London: Bloomsbury, 2010.
- KAMAL, S. M. Brides of the Dead in Ancient Egypt. **Minia Journal of Tourism and Hospitality Research**, Minia, Junho 2016.
- KEIMER, L. **Remarques sur le Tatouage dans L'Égypte Ancienne**. Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1948.
- MANNICHE, L. **A Vida Sexual no Egito Antigo**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- MCDOWELL, A. G. **Village Life in Ancient Egypt: Laundry Lists and Love Songs**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- MESKELL, L. An Archaeology of Social Relations in an Egyptian Village. **Journal of Archaeological Method and Theory**, Setembro 1998. 209-243.
- MESKELL, L. **Archaeologies of Social Life: Age, Sex, Class et cetera in Ancient Egypt**. Cornwall: Blackwell Publishers Ltd, 1999.
- MESKELL, L. **Private Life in New Kingdom Egypt**. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- NIELSEN, N. The Rise of the Ramessides: How a Military Family from the Nile Delta Founded One of Egypt's Most Celebrated Dynasties. **American Research Center in Egypt**, 2019. Disponível em:

<<https://www.arce.org/resource/rise-ramessides-how-military-family-nile-delta-founded-one-egypts-most-celebrated>>. Acesso em: 5 março 2022.

ROBINS, G. **Women in Ancient Egypt**. London: British Museum Press, 1993.

WATSON, P. J. **Costume of Ancient Egypt**. New York: Chelsea House, 1987.

UNA MADRE SIEMPRE SABE: EL PODER DEL CONOCIMIENTO TÉCNICO FEMENINO EN CONTRA CALICLES (DEMÓSTENES, LV V.V. 23-25)

Florencia de Graaff³⁸

Artigo recebido em 20 de junho de 2022

Artigo aceito em 20 de junho de 2022

Introducción

La falta de voces y testimonios femeninos en las fuentes antiguas³⁹ es un obstáculo a la hora de rastrear la relación de las mujeres⁴⁰ con el mundo jurídico en Atenas clásica. La autoría masculina de casi la totalidad de los textos griegos y el hecho de que las cortes pertenecieran al mundo público y masculino de la *pólis*, llevó a considerar a las mujeres como sujetos sin derechos que vivieron al margen de lo legal (COHEN, 1987; SCHAPS, 1979). Del mismo modo, el acotado tratamiento teórico del trabajo que las mujeres realizaban en pos de la reproducción material del *oïkos*, redujo al conocimiento técnico femenino a una nebulosa de quehaceres y manualidades básicas y repetitivas, alejada del mundo de las ideas. Sin embargo, las

³⁸ Doctoranda en Historia del Derecho por la Universidad de Buenos Aires. Abogada especialista en derecho del trabajo y género. El presente trabajo se origina en el marco de una tesis doctoral, actualmente en curso, sobre el trabajo femenino en Grecia antigua y su expresión material en los monumentos funerarios.

³⁹ En el presente artículo no se incluirán los textos en griego antiguo, excepto en los casos en los que la palabra griega resulte relevante.

⁴⁰ A los efectos de nuestro artículo, la referencia a "mujer/mujeres" busca denominar, principalmente, a aquellas atenienses ciudadanas. En el caso que resulte pertinente se especificará una diferencia en base al estatus o a la clase: mujer esclava, meteca, extranjera, etc.

mujeres están presentes en los discursos jurídicos que nos han llegado, no sólo como actores pasivos sino como agentes que interactúan con las normas, con los elementos de prueba y con los jurados. Si bien se ha asegurado que las voces femeninas que fueron incluidas en los discursos jurídicos atenienses (c. 420-320 a.e.c.) son meros constructos masculinos, consideramos que una mirada atenta sobre la relación entre la mujer y el conocimiento técnico adquirido dentro del *oïkos* puede aportar argumentos en pos de la verosimilitud de algunas expresiones discursivas. Así, pues, el objetivo del presente artículo es explorar la relación entre el conocimiento técnico femenino necesario para una adecuada *performance* del trabajo dentro del hogar y el discurso indirecto de la madre del orador en la pieza atribuida a Demóstenes, *Contra Calicles* (DEMÓSTENES, LV).

Como punto de partida, caracterizaremos brevemente las distintas formas en las que la mujer se podía relacionar con el mundo jurídico en Atenas clásica, ya fuera en forma directa o indirecta⁴¹, como sujeto o como objeto. Luego, tras exponer los hechos del caso de análisis, nos enfocaremos en el discurso indirecto femenino atribuido a la madre del orador (DEMÓSTENES LV v.v. 23-25). Como ocurre con casi todas las mujeres que aparecen en las piezas de oratoria (SCHAPS, 1977), desconocemos su nombre por lo que, para evitar la repetición de la perífrasis “la madre del orador”, a los efectos del presente artículo, la llamaremos “M.O.”. Entonces, el fragmento en el que M.O. se expide sobre los bienes supuestamente dañados por la inundación que había sufrido la finca de Calicles fue evaluado como un ejemplo de uso de lenguaje no técnico por contener términos asociados al mundo doméstico. Sin embargo, en la tercera parte de nuestro trabajo,

⁴¹ Los casos en los que los litigantes han mencionado discursos femeninos, directos o indirectos, son: LISIAS. 32.12-17; LISIAS. 32.11; LISIAS 1.15-16; LISIAS 1.12-13; DEMÓSTENES 47.57; DEMÓSTENES 59.110; HIPÉRIDES, *Ath.* 1-4; ANTIFÓN 1.15-16 y, el que analizaremos en el presente artículo, DEMÓSTENES 55.24.

anlizaremos dicho fragmento a la luz de la evidencia sobre la técnica y el conocimiento abstracto empleado por las mujeres griegas para administrar sus hogares. Esto nos permitirá caracterizar al discurso y a las acciones realizadas por M.O. como un modo adicional de interacción femenina con el derecho, que se inserta en la arena pública y masculina a la manera de una pericia presentada ante los jurados. La forma en la que M.O. usa su conocimiento y la forma en la que Demóstenes lo incluye en el discurso, no sólo nos habilita a considerar que el relato posee un notable grado de verosimilitud sino que, además, sugiere un escenario de interacción mujer-derecho en el que la alocución femenina fue empleada como una voz de autoridad.

La mujer ateniense y el mundo jurídico

La dificultad a la hora de pronunciarse sobre la verosimilitud de los testimonios femeninos que encontramos en los discursos jurídicos que nos han llegado y el hecho de que las mujeres no pudieran asistir a los juicios, fueron interpretados como una consecuencia del carácter pasivo y menor del estatus del género femenino en Atenas. Una posición social particular que, además, impedía que participaran en las otras instituciones públicas de la *pólis* (JUST, 1989, p. 29). Asimismo, se entendió que la supuesta separación entre la mujer y el mundo jurídico era un indicador de la supeditación de la identidad femenina a las identidades de sus parientes varones, estas últimas singularizadas, en contraste, como personales e individuales (SCHAPS, 1977 y 1979). Sin embargo, se señaló que los estudios que negaron la participación de la mujer en la arena forense consideraron un escenario en el que la norma era manipulada, solamente, en forma directa (FOXHALL, 1989, p. 133). Es decir, concibieron que la interacción con las normas sólo podía ocurrir *en ejercicio del derecho* en tanto jurado, orador, demandante, demandado, testigo o logógrafo. Ahora bien, cuando consideramos a

la norma como una construcción que es manipulada por todos los actores que se vinculan en un ambiente social amplio, es decir, dentro de un *habitus* (BOURDIEU, 1977, 1990), la mujer emerge como un agente -a veces activo, a veces pasivo, en ocasiones como sujeto y, en otras, como objeto- que dialoga con el derecho desde un lugar particular.

Las mujeres podían ser acusadas de cometer delitos, por ejemplo, Neera y su hija Phano, fueron acusadas por impiedad y violación a las normas de ciudadanía (DEMÓSTENES, *Contra Neera*). Además, podían ser el blanco de maltratos e insultos que eran incluidos en los alegatos pronunciados por los oradores, ya fuera por las relaciones personales que tenían con las partes del juicio o en razón de su parentesco. En particular, Apolodoro, al pronunciar su discurso, maltrató a su propia madre, Arquipa, por haber apoyado a su hijo menor y no a él en una dispuesta sucesoria (DEMÓSTENES, *Contra Estéfano I*). Asimismo, las mujeres interactuaron con las leyes porque muchas fueron sancionadas para regular su comportamiento diario. A modo de ejemplo, podemos mencionar las normas que establecían límites a la cantidad de bienes y dinero que las mujeres podían manipular o de la que podían disponer (ISEO, *Contra Jeneto. Sobre la herencia de Aristarco*, v.v. 10-12). Las mujeres participaban en forma directa en los juicios como testigos y, también, lo hacían en forma indirecta, a través de conversaciones y dichos pronunciados en la intimidad que, luego, eran citados por los oradores frente a los jurados. Este último modo de relación con el mundo jurídico nos será especialmente relevante para explorar una posible forma de interacción femenina adicional en la que la mujer aparece como una voz autorizada, legitimada por su conocimiento técnico y doméstico.

Las palabras de las mujeres y la letra de Demóstenes

En el discurso conocido como *Contra Calicles* (DEMÓSTENES, LV) se disputaba la responsabilidad por los daños que había ocasionado una inundación provocada por la modificación del curso de agua natural entre dos campos. El orador, quien se identificó como “hijo de Teisias”, había construido una pared para separar sus tierras de un camino público que, a su vez, hacía las veces de límite con las tierras de Calicles, el demandante. Según el relato de los hechos que hace el orador, una fuerte lluvia había provocado daños a algunos bienes y a parte de las tierras de Calicles porque la pared, supuestamente, había modificado la forma en la que la pendiente y el camino público drenaban el agua que caía por las montañas. Este acontecimiento había provocado una serie de disputas entre los vecinos, opacando las relaciones amistosas que habían tenido los padres de Calicles y con los padres del orador. La controversia sobre la relación causal entre la construcción de la pared en un campo y los destrozos en el otro y la estimación del daño eran los dos elementos principales del juicio. El demandante, Calicles, consideraba que los daños ascendían a mil dracmas, mientras que el orador juzgaba que no sólo no había sido el causante de los daños sino que, a todo evento, éstos habían sido mucho menores.

Demóstenes, al componer este discurso, evaluó que la buena relación entre los padres de Calicles y Teisias y su esposa, M.O., era un elemento a destacar, es por ello que los lazos de convivencia entre las familias y los vínculos ancestrales con las tierras (DEMÓSTENES, LV v.v.13-14) se ponen de manifiesto en más de una ocasión. Acaso la más importante, sea la relación entre la madre de Calicles y M.O., quienes son caracterizadas como vecinas y amigas (LV v.v. 23) y, cuya participación indirecta en la pieza forense, actúa como disparador de

la contienda jurídica y como elemento de prueba que estima, fielmente, el monto del daño.

El orador relata que, tras la inundación, M.O. decide visitar a la madre de Calicles porque eran amigas y vecinas hacía muchos años, porque *naturalmente* (LV v.v. 23) se visitaban con regularidad y porque sus esposos habían sido amigos en vida. Demóstenes no hace referencia a una orden, sugerencia o indicación masculina previa a la visita, mostrando que la amistad y la familiaridad entre las dos mujeres había sido el disparador de la iniciativa. “Pues, mi madre fue a visitar a la suya [la de Calicles]”⁴² (LV v.v. 24), dice el orador, presentando a la visita como una acción motivada por la amistad y no por el conflicto o la culpa, de acuerdo con la definición que Aristóteles da sobre la amistad: los amigos son preferidos para asignarles nuestra ayuda y nuestro socorro (ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, v.v. 1155a 7-9; v.v. 1160a 1-8). La madre de Calicles recibe a M.O. y le muestra, lamentándose, los daños que había causado la inundación. Dice el orador: “ella le contó, lamentándose, lo que había ocurrido y le mostró sus cosas” (LV v.v. 24). Este es el punto inicial de la controversia y está dado por la iniciativa de dos mujeres, en el marco de una amistad doméstica que cumple con todos los elementos normativamente prescritos para las relaciones femeninas que se daban fuera del hogar: misma edad, igual estatus, lazos masculinos comunes previos y actuales, vecindad (TAYLOR, 2011, p. 711). De esta forma, ambas mujeres delimitaron el objeto del juicio y las variables que se discutieron, luego, ante los jurados: el daño a los bienes del *oĩkos* de Calicles y la eventual atribución de la responsabilidad al muro construido por el orador. El rol de las mujeres en la demarcación de los límites del pleito se pone de manifiesto en tanto el orador declara: “esta es, miembros del jurado, la forma en la que yo

⁴² Todas las traducciones del presente artículo son propias.

me enteré de lo acontecido. Yo les estoy contando sólo lo que escuché de boca de mi madre; - en tanto digo la verdad, que muchas sean mis bendiciones; si estoy mintiendo, que lo opuesto caiga sobre mi" (LV v.v. 24).

El orador procede, entonces, a relatar lo que le contó M.O. tras la visita al campo de Calicles, testimonio que se basa, a su vez, en lo que ella misma vio y lo que escuchó de boca de la madre del demandante (LV. v.v. 24): "que un poco de cebada se había mojado (ella vio cómo la estaban secando), no más de tres medimnos, y más o menos medio medimno de harina de trigo; además, dijo ella, una jarra de aceite de oliva se había volcado pero no se había dañado" (LV v.v. 24). Recordemos que Calicles demandaba una suma muy superior a la que estimó, a simple vista, M.O.. El argumento que Demóstenes incluyó en su discurso para contrarrestar la suma de dinero que exigía Calicles no sólo se basó en un acto y en un discurso indirecto femenino sino que, además, como veremos, se sostuvo por la habilidad y la infalibilidad del cálculo a ojo efectuado por M.O., es decir, por su conocimiento técnico.

Si bien es al menos dudoso que podamos considerar que la conversación narrada haya ocurrido *realmente*, lo cierto es que se ha argumentado que los discursos compuestos por los logógrafos son útiles a la hora de considerar lo que un ateniense ordinario podría haber considerado como factible o posible (DOVER, 1974, p. 13-14). Al igual que ocurre en el caso de las obras cómicas o trágicas, las palabras femeninas que encontramos en los alegatos jurídicos fueron compuestas por varones (el logógrafo o el poeta), eran pronunciadas por varones (el litigante o el actor) y buscaban la aprobación de una audiencia que, en principio, estaba compuesta por varones (los jurados

o los espectadores⁴³) (GAGARIN, 2001, p.162). Sin embargo, el hecho de que las mujeres y sus conductas o discursos hayan sido producto de una construcción retórica masculina (WALTERS, 1993, p. 194), no implica que estemos frente a una narración fantástica o inverosímil (GAGARIN, 2001, p. 163). Seguramente, nunca podemos saber exactamente qué es lo que ocurrió o qué fue lo que conversaron las dos mujeres en el campo de Calicles pero, consideramos que los estudios sobre el género femenino en Grecia requieren que podemos ir más allá de las subjetividades y ahondemos en la ponderación masculina de las (supuestas) acciones y alocuciones femeninas.

Al analizar los discursos directos como, por ejemplo, el citado por el orador en *Contra Diogeiton*, (LISIAS XXXII v.v.12-17), en el que la hija de Diogeiton interpeló a su padre por haber dilapidado la fortuna de Diodoto, el uso de construcciones retóricas y de algunos términos legales ha llevado a considerar a los dichos femeninos como una mera construcción masculina, colocada en el discurso para simular la existencia de un arbitraje privado (GAGARIN 2001, p. 165) que había ocurrido en un momento anterior al juicio público. El contenido técnico y el modo de hablar *masculino* de la hija de Diogeiton desentonan con la identidad de quien pronunció el discurso ya que se consideró que, si bien un poeta cómico podía imitar la forma de hablar de las mujeres, una mujer no podía llegar a imitar la forma de hablar de los varones, especialmente, en el marco de una conversación privada que había ocurrido en un momento anterior al desarrollo particular del pleito.

La reglamentación de los procesos judiciales prescribía la ausencia de las mujeres en el ámbito (GAGARIN, 1998) salvo en

⁴³ En este punto, Gagarin afirma que las mujeres atenienses ciudadanas no asistían al teatro aunque, admite, que las mujeres metecas probablemente sí conformaban el público de los festivales. Nosotros suscribimos a una tesis más flexible respecto de las mujeres ciudadanas. Sobre las mujeres ciudadanas conformando el público en algunos festivales teatrales, ver: HENDERSON, 1991.

contadas excepciones. Además, no podían asistir a la Asamblea ni tampoco recibían educación retórica formal. Si bien es cierto que algunas mujeres aprendían a dar discursos al escuchar cómo sus esposos (JENOFONTE, *Económico*, v.v. 11.25) y padres (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v.v. 1126-27) practicaban dentro de sus casas, el contacto directo de las atenienses con la retórica legal era muy acotado. Tradicionalmente, estas circunstancias apoyaron la tesis que afirma la inverosimilitud de los discursos femeninos que encontramos en las piezas forenses porque se considera que la imitación femenina del modo de habla masculino es artificial y extraña al modo de vida y a la educación que recibían las mujeres en los ámbitos privados, disociados y ajenos a las instituciones públicas de la *pólis* (GAGARIN, 2001, p. 166).

Sin embargo, los dichos de M.O. en *Contra Calicles* presentan un escenario diferente en el que la mujer no está hablando *a la manera de los varones*⁴⁴, es decir, como lo haría un orador ante un jurado o un ciudadano en la Asamblea, sino que está hablando con otra mujer, en un contexto doméstico y empleando vocabulario apropiado y esperado para una ciudadana a cargo de la administración de un *oĩkos*. Los dichos femeninos que los logógrafos incluían en sus discursos buscaban apoyar el caso del cliente, incluso cuando el discurso que se reproducía en el alegato había sido pronunciado con anterioridad al momento del juicio. Sin embargo, esta circunstancia, por sí sola, no desacredita las palabras de M.O. porque su alocución, como veremos, no busca determinar jurídicamente la responsabilidad o el efecto causal por los daños al campo de Calicles -tarea de los jurados- sino que hace uso de su *expertise* para peritar los bienes -domésticos- dañados por la inundación. Resultaría imposible asegurar que, en los casos en los que se reproducen acusaciones o pequeños ejercicios retóricos como en

⁴⁴ Sobre el impacto del género en la forma de habla y en la composición de discursos pronunciados por varones y por mujeres, ver COATES, [1986] 1993.

Contra Diogeiton, el cliente o el logógrafo citaron las palabras femeninas *verbatimum*, pero el contenido y el contexto en el que se reproducen las palabras de M.O. nos impide descartar, sin más, la posible autoría femenina del fragmento.

En el caso de análisis, al estimar el daño causado por la inundación en tres medimnos de cebada y medio de harina de trigo, M.O. está empleando lenguaje ordinario y cotidiano. Las palabras atribuidas a M.O. son apropiadas, no sólo porque se indica que la mujer relató lo que vio y escuchó sino porque, además, hace referencia a objetos y acciones del ámbito doméstico tradicional en el que una mujer transitaba la mayor parte del tiempo. Así, M.O. relató que vio cómo algunas personas (esclavos del *oĩkos* de Calicles, seguramente) estaban secando la cebada por lo que estimó que sólo la cantidad equivalente a tres medimnos era irrecuperable y que una jarra de oliva se había caído pero que, en tanto no estaba rota, el aceite no se había derramado. En unas breves líneas justipreció no sólo el daño de los bienes perecederos sino el estado de una cerámica, el trabajo que los esclavos del hogar estaban haciendo para intentar recuperar lo que se había mojado y el valor de mercado de los bienes dañados.

Sin embargo, este tipo de vocabulario fue considerado como “no técnico” (GAGARIN, 2001, p.172) porque no se asemejaba al que empleaban los varones al interactuar con las normas en el marco de las instituciones públicas. Ahora bien, en la próxima sección mostraremos que el valor de la inclusión de las palabras de M.O. en el alegato del orador está dado, precisamente, por el uso de lenguaje y conocimiento técnico femenino. Saber que está puesto en valor de cara a los jurados y que no sólo funciona como una voz de autoridad sino que, además, permite un vínculo entre M.O. y la arena jurídica en la forma de un peritaje.

El poder del conocimiento doméstico femenino: una voz autorizada y una pericia

Como hemos mencionado, M.O. estimó, a ojo, la cantidad de granos y de harina que le mostró su vecina, calculó la parte que podía ser recuperada y estimó el valor de mercado de los bienes que se habían arruinado. Esta evaluación de cantidades y valores fue presentada por el logógrafo como una única alusión precisa a los daños sobre los que versaba la contienda jurídica. Sin embargo, en tanto el discurso de la mujer no estaba construido a la manera de los discursos masculinos, ha sido considerado como una voz ordinaria y no técnica. Esto se debe a que el entrenamiento de las mujeres para el desarrollo de las tareas del hogar, muchas veces, fue entendido como una “no educación”, en parte, por la influencia ideológica moderna que lleva a considerar al trabajo doméstico realizado por las mujeres como una actividad no productiva y de menor estatus (REUTHNER, 2006, p. 126). Sin ir más lejos, el hecho de que las mujeres griegas no hayan tenido la posibilidad de desarrollar carreras públicas redujo a las ideas sobre su educación a un conocimiento menor y repetitivo, que se consideró alejado del pensamiento abstracto. Esto devaluó el valor de las pocas voces femeninas que encontramos en las fuentes, simplificando aspectos técnicos y especializados del trabajo femenino en la forma de un quehacer diario que fue pensado como una actividad inferior vis-à-vis las actividades y el campo de conocimiento de los varones.

Sin embargo, en el mundo griego antiguo, el conocimiento que las mujeres adquirían y practicaban para poder administrar el hogar no parece haber estado tan alejado del que los varones recibían para administrar la *pólis*. En *Económico*, Jenofonte narra un diálogo entre Iscómaco, Critóbulo y Sócrates en el que discuten sobre la forma más adecuada y justa de administrar un hogar. Iscómaco no sólo señala su rol en el *oïkos* sino que, fundamentalmente, se explaya sobre la función

y las tareas que realizaba su esposa, cuál era su autoridad y posición dentro del hogar y cómo había adquirido su conocimiento. En el diálogo, habilidad y destreza necesarias para la buena administración del hogar tiene el mismo rango de *têchne* que el conocimiento de un médico (JENOFONTE, *Económico* v.v. 1.4) y, a la vez, toma la forma de conocimiento abstracto -*epistême*- equiparable al necesario para administrar correctamente una ciudad (*Económico* v.v. 6.4). Platón también equiparó a la administración pública de la ciudad con la administración privada del hogar, precisamente por el tipo de conocimiento (*epistême*) que se requería para su buena práctica (PLATÓN, *Político*, v.v. 259b; *Protágoras*, v.v. 318e - 319a). De este modo, la *oikonomía*, se convirtió en una forma de pensamiento abstracto que se relacionaba con el aspecto práctico y técnico del conocimiento sobre la utilidad de las posesiones (*ktêsis*), necesario para poder saber cómo usarlas (*epístatito chrêsthai*), y así obtener de ellas el mejor rendimiento posible. En este mismo sentido, Aristóteles calificó al conocimiento que una mujer adquiría y usaba para administrar su hogar, como una forma de conocimiento abstracto (*episteme*) que se especializaba en adquirir (*klêsasthai*) y usar (*chrêsasthai*) (ARISTÓTELES, *Económico*, v.v. I 1243a 5).

Muchas de las tareas que una mujer tenía a su cargo en el hogar se relacionaban en forma directa con los bienes de consumo: ella debía recibir el producido de la tierra, racionarlo y seleccionar cuánto se usaría para el consumo interno y cuánto se mantendría en reserva, preocupándose por encontrar la mejor forma de guardado para que durara lo más posible. Específicamente tenía que velar porque los granos se mantuvieran secos y en buenas condiciones para, luego, poder preparar los alimentos. Además, tenía que supervisar el trabajo que los esclavos realizaban dentro y fuera del hogar, dirigiendo sus tareas (JENOFONTE, *Económico*, v.v. 7.35). Su aptitud para aprender

cómo mejor conservar los bienes, cómo ordenarlos y cómo consumirlos se consideraba determinada por cuestiones biológicas y naturales (JENOFONTE *Económico* v.v. 7.39-40). Es decir, los griegos creían que nadie mejor que una (buena) mujer podía adquirir y perfeccionar este tipo de habilidad. Los pasajes en los que Aristóteles y Jenofonte atribuyen la conservación de bienes a las mujeres (τοῦ σώσοντος ταῦτα, JENOFONTE, *Económico*, v.v. 7.21; φυλάττειν v.v. 7.25 y φυλάττειν, ARISTÓTELES, *Político*, v.v. III, 4, 1277b24-25) refieren a la conservación como orden y cálculo (HELMER, 2021, p. 143). Iscómaco dice que, en su hogar, su esposa es la que está encargada de los gastos (*dapanan*) en forma exclusiva (JENOFONTE, *Económico*, v.v. 7.35), tarea que requiere el desarrollo de conocimiento y de habilidades particulares (POMEROY, 1994, p. 282) como, por ejemplo, consciencia sobre las diferentes cantidades y los valores de mercado.

Otras piezas forenses nos proporcionan ejemplos en los que las mujeres tenían a su cargo las finanzas domésticas. Por ejemplo, una viuda evaluó y estimó la fortuna y los préstamos que había heredado de su esposo (ISEO, XI v.v. 43), el padre de Demóstenes, antes de morir, le dijo sólo a su esposa adónde había escondido bienes (DEMÓSTENES, XXII v.v. 55), un varón dejó a cargo de las finanzas domésticas a su joven esposa al segundo año de matrimonio porque había probado ser inteligente y frugal con los gastos del hogar (LISIAS, I v.v. 6). Asimismo, contamos con evidencia sobre el vínculo entre las mujeres y el mundo del comercio. Más allá de los numerosos testimonios epigráficos sobre mujeres vendedoras⁴⁵, Teofrasto y Pólux hacen referencia al “mercado de las mujeres” (TEOFRASTO. *Caracteres*, v.v. 2.9, 22.10), un sector en el que se encontraban, principal pero no necesariamente, productos para

⁴⁵ Por citar algunos ejemplos: CEG 537 = IG II² 12254, CEG 774 = IG II² 4334, IG II² 473, IG II² 2934 y, especialmente, el matrimonio que venden en el mercado los bienes que produce en su finca: IG II. lii. 87

el consumo femenino como los cosméticos y las agujas (PÓLUX, v.v. 7.197) y que eran frecuentados por mujeres de distintas clases. Además, todo miembro del jurado pertenecía a un *oïkos* más o menos similar al de Calicles y al del orador, es decir, vivía en un hogar conformado por varones y mujeres que cumplían con los roles familiarmente asignados y socialmente esperados en razón de su clase y de su género.⁴⁶ Sin duda, les parecería razonable que una mujer visitara a su amiga y vecina, que el diálogo entre ambas versara sobre asuntos domésticos, que M.O. conociera los distintos tipos de granos, que supiera cuándo eran recuperables y cuándo estaban mojados y que pudiera calcular cantidades y estimar precios.

Cual perito de parte, M.O., en su rol doméstico, aparece como una voz autorizada para efectuar el cálculo y para describir exactamente el verdadero objeto del juicio. El fragmento en sí está presentado a la manera de un peritaje: la experta fue hacia el lugar en el que se encontraban los bienes dañados, conversó con una de las damnificadas -la madre de Calicles-, escuchó lo que tenía para decirle, vio a quienes estaban intentando recuperar parte de la mercadería mojada y observó, con sus propios ojos, el resultado de la inundación. Luego, aplicando su conocimiento técnico sobre cantidades, modos de guardado y durabilidad de los granos, sobre formas de tratamiento de la materia prima y sobre precios de mercado, evaluó los daños y justipreció un monto preciso. Demóstenes pudo haber considerado que la forma más verosímil para presentar una pericia de este tipo era a través de los ojos de una mujer y que los jurados considerarían verdadera la valuación final porque habría sido realizada por una persona idónea, precisamente, por el tipo de cálculo necesario y por el tipo de bienes que se habían dañado. Tan es así que el resultado de la

⁴⁶ Para un análisis sobre la conformación del *oïkos* de los jurados, ver CANEVARO, 2017.

expedición a la finca de Calicles es contrastado en forma directa con la estimación del daño que había hecho el demandante: el orador compara el “daño trivial” (DEMÓSTENES, LV v.v. 24) evaluado por su madre con la abultada suma de mil dracmas (LV v.v. 25) que estimaba el perjudicado. El poder y la autoridad de la voz de M.O. están dados por el conocimiento técnico que posee, precisamente, por el tiempo de labor que realiza todos los días, trabajo que es conocido por los miembros del jurado y que es ponderado positivamente por el logógrafo.

Conclusiones

Las disputas jurídicas pueden ser consideradas desde una pluralidad de perspectivas, incluyendo a aquellas que surgen de las mujeres. El silencio de las fuentes sobre las ideas, las opiniones y las habilidades femeninas no es un mero efecto desafortunado del poder masculino sino que se trata de uno de sus pilares. Sin embargo, dentro de esta estructura de poder patriarcal, las mujeres encontraron espacios de interacción con el mundo que las rodeaba aplicando su conocimiento técnico y su experiencia práctica, adquirida a través de la *performance* de las tareas del hogar.

El análisis del discurso indirecto de M.O. incluido por Demóstenes en el alegato *Contra Calicles*, no sólo nos permitió explorar la relación entre la mujer y el mundo jurídico a través de la inclusión de su conocimiento especializado a la manera de un peritaje sino que, además, nos permitió explorar la puesta en valor de la voz y del saber femenino, proyectado desde la esfera privada del *oïkos* hacia la esfera pública de la *pólis*. Este movimiento entre dos áreas que, muchas veces, son consideradas como compartimentos estancos y fuertemente delimitados, nos insta a profundizar sobre la evidente permeabilidad de los límites por los que se escurren las vidas de las mujeres antiguas.

Bibliografia

- ARISTOTLE. *Politics*. Cambridge: Loeb Classical Library, 1932.
- ARISTOTLE. *The Nicomachean Ethics*. Cambridge: Loeb Classical Library, 1932.
- ARISTOTLE. *Metaphysics, Books 10-14. Oeconomica. Magna Moralia*. Cambridge: Loeb Classical Library, 1935.
- DEMOSTHENES. *Orations 50-59*. Cambridge: Loeb Classical Library, 1939.
- DEMÓSTENES. *Discursos privados II*. Madrid: Gredos, 1983
- LISIAS. *Discursos I*. Madrid: Gredos, 2008.
- XENOPHON. *Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Massachussets: Cambridge, 1977.
- CANEVARO, Mirko. The Popular Culture of the Athenian Institutions: "Authorized" Popular Culture and "Unauthorized" Elite Culture in Classical Athens. En: GRIG, Lucy (ed.) *Popular Culture in the Ancient World*. Edimburgo: Edinburgh University Press, p. 39-65, 2017.
- COATES, Jennifer. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*. Londres: Routledge. 2da edición, [1986], 1993.
- COHEN, David. The Legal Status and Political Role of Women in Plato's Laws. *Revue Internationale des Droits de l'Antiquité*, vol. 34, no 1, p. 27-40, 1987.
- DOVER, Kenneth James. *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- FOXHALL, Lin. The Law and the Lady: Women and Legal Proceedings in Classical Athens. En: FOXHALL, Lin y LEWIS, Andrew (eds.). *Greek Law in its Political Setting. Justifications not Justice*. Oxford: Clarendon Press, 1989, pp. 133-152.
- GAGARIN, Michael. Women in Athenian Courts. *Dike*. Vol 1, pp. 39-91, 1998.
- GAGARIN, Michael. Women's Voices in Attic Oratory. En: LARDINOIS, André y McCLURE, Laura (eds.) *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton: Princeton University Press, pp. 161-176, 2001.

HELMER, Étienne. *Oikonomia. Philosophie grecque de l'économie*. Paris: Classiques Garnier, 2021.

HENDERSON, Jeffrey. Women and the Athenian Dramatic Festivals. *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 121, pp. 133-147, 1991.

JUST, Roger. *Women in Athenian Law and Life*. Londres: Routledge, 1989.

POMEROY, Sarah P. *Xenophon. Economicus. A Social and Historical Commentary*. Londres: Clarendon Press, 1994.

REUTHNER, Rosa. *Wer webte Athenes Gewänder?: die Arbeit von Frauen im antiken Griechenland*. Frankfurt: Campus Verlag, 2006.

SCHAPS, David. The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names. *Classical Quarterly*. Vol. 27, no 2, p. 323-330, 1977.

SCHAPS, David. *The Economic Rights of Women in Ancient Greece*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1989.

TAYLOR, Claire. Women's Social Networks and Female Friendship in the Ancient Greek City. *Gender & History*, vol. 23. No. 3, pp. 703-720, 2011.

WALTERS, Kenneth. Women and Power in Classical Athens. En *Women's power, man's game: essays on classical antiquity in honor of Joy J. King*, 1993.

A DEUSA HIGEIA: A SAÚDE COMO SÍMBOLO DO FEMININO NA GRÉCIA ANTIGA

THE GODDESS HYGIEIA: HEALTH AS A SYMBOL OF THE FEMININE IN ANCIENT GREECE

João Vinícius Gondim Feitosa⁴⁷

Artigo recebido em 30 de abril de 2022

Artigo aceito em 16 de maio de 2022

Resumo: O século V a.C. assistiu um grande crescimento do culto de Asclépio, o deus da cura. Ao lado do deus, sua filha Higeia, deusa da saúde, forma um par ritualístico recorrente nas fontes remanescentes. O presente artigo traz breves considerações acerca do conceito de saúde na Grécia Antiga e, por meio da iconografia associada a deusa Higeia, tenta perceber a importância da mulher nos cultos de cura.

Palavra-chave: Higeia. Mulheres. Saúde.

Abstract: The 5th century BC saw a great growth in the cult of Asclepius, the god of healing. Alongside the god, his daughter Hygeia, goddess of health, forms a recurring ritual pair in the surviving sources. This article brings brief considerations about the concept of health in Ancient Greece and, through the iconography associated with the goddess Hygeia, tries to understand the importance of women in healing cults.

Keyword: Hygieia. Women. Health.

Estar com e manter a saúde sempre será um tema caro à humanidade. Até de forma inconsciente, estamos a todo o momento desejando este estado. Em nossa sociedade, momentos específicos são especialmente marcados por um apelo maior à saúde. Desejamos, por exemplo, tê-la em ocasiões festivas – antes da bebida diz-se primeiro “saúde” entre os convivas. Também é o que mais esperamos que nossos filhos tenham ao nascer, bem como a queremos no início de novos

⁴⁷ Doutorando pelo programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sob a orientação do professor doutor Renato Pinto. E-mail: joao.feitosa@ufpe.br. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2762-7615>.

ciclos, como a passagem de ano. A saúde é ainda um dos maiores anseios entre as pessoas amadas. Porém, é no contexto da doença que a saúde passa a ser um estado de incalculável valor. Mais do que um desejo, ou uma abstração pensada no longo prazo, ela torna-se uma necessidade urgente.

Em momentos de crise higiênica, pragas e disseminações de doenças graves e contagiosas, a saúde surge com grande força no desejo e na prática coletiva. Juntamente com seu aparato de ervas, remédios, superstições, deuses, rituais, internações hospitalares, práticas físicas e mentais para, de alguma, preservar o bem mais inestimável que possa existir, a vida. Estar com saúde passa a ser mais do que uma frase emitida por desejo ou por boa educação, ela torna-se o próprio diferencial concreto entre a vida e a morte.

No contexto dos últimos anos, a pandemia de covid-19 tem trazido à tona, além de várias outras questões, a profunda reflexão de nossa própria existência, do caráter humano, da saúde, da doença e das diversas estratégias de sobrevivência diante da morte. O passado surge, como era de se esperar, como um acervo de experiências vividas, às vezes tão distante, às vezes tão próximo de nós, sendo uma fonte inesgotável de ponderação acerca de nossa própria alteridade.

Difícil não perceber que o momento atual guarda relações estreitas com o episódio, relativamente bem documentado, ocorrido na Grécia Antiga que ficou conhecido na historiografia como “Grande Praga de Atenas”. Sendo essa, uma provável epidemia de febre tifoide (MITCHELL-BOYASK, 2008: xiii) que atingiu com ênfase especialmente desoladora a região da Ática, entre os anos de 430-425 a.C. (WICKKISER, 2009: 55). Entre os muitos sintomas da doença, podemos citar tosse, febre, vômitos e diarreia. O flagelo era tão agressivo que quando o enfermo não vinha a óbito, ficava com graves sequelas para o resto da vida (SILVA, 2020: 2-3).

Podemos, então, olhar para trás com uma maior compreensão sobre o mundo da saúde na Grécia Antiga⁴⁸, refletindo de maneira mais profunda acerca dos rituais, deuses e santuários de cura, bem como as oferendas votivas relacionadas a essa cosmogonia do passado, que, de certa forma, ainda pode nos ser muito reveladora em pleno século XXI. É graças ao caráter votivo da religião grega que possuímos material para estudo, esses serão a principal fonte para o presente artigo.

Portanto, é importante lembrarmos que os gregos antigos faziam da saúde mais do que um estado desejável que o corpo e a mente deveriam estar, a saúde estava corporificada em uma deusa, Higeia⁴⁹ era o seu nome. Não por acaso, os gregos a fizeram filha do poderoso deus curandeiro Asclépio, compondo assim, juntamente com seu longo séquito de filhos-deuses, a divina família que aliviava as dores da humanidade. A deusa era representada na arte figurativa como uma jovem mulher em pleno vigor físico, às vezes com traços adolescentes – possivelmente, tanto para ressaltar sua juventude quanto o *status* de “filha de Asclépio”. Geralmente, mantinha os cabelos amarrados em coque, trajava *peplos* e *himation*. Em uma das mãos, trazia a *phiale* que poderia conter água, vinho ou alguma poção curativa pelo qual uma serpente que se entrelaçava em alguma parte de seu corpo procurava (figuras 1 e 2). Atualmente, o símbolo da farmacêutica – a saber: um cálice no qual se entrelaça uma serpente –, comum ao redor do mundo, deriva dessa iconografia antiga.

⁴⁸ O que iremos referir doravante como “Grécia Antiga”, devido ao atenocentrismo das fontes, é majoritariamente a realidade da Ática e, em menor escala, do Peloponeso, principalmente entre os séculos V e IV a.C.

⁴⁹ Do grego Ἑγεία, podendo ser escrito da forma latinizada como Hygieia, ou aportuguesada como Higeia ou Hígia.



Figura 4: Estatueta em mármore da deusa Higeia. Altura: 0,87m.
Cópia romana do século I d.C. de original grego do século III a.C.
The State Hermitage Museum, São Petersburgo, número de inventário: A68.
Disponível em: <<https://www.theoi.com/Gallery/S24.1.html>> acesso: 21 mar. 2022.

Dessa maneira, por meio da análise mais detalhada da evolução dos cultos de cura na Grécia Antiga, somos levados a uma importante questão. Ao longo do século V a.C., a popularidade do culto de Asclépio, como deus médico, irá crescer significativamente, e ele absorverá a esfera de atuação, principalmente no que diz respeito à cura, antes atribuída a outras divindades poderosas do panteão grego como Péon e Apolo, por exemplo⁵⁰. Até mesmo dentro do ciclo asclepiáde, as diversas funções, antes atribuídas a diferentes membros da numerosa família do deus, irão ser paulatinamente assumidas por

⁵⁰ Como exemplo, podemos citar que, nas inscrições votivas presentes no santuário de Asclépio em Epidauro, inicialmente, o nome de Apolo era citado antes do de Asclépio, ao longo do tempo, o nome de Asclépio passa a ser citado antes do de Apolo e, por fim, as inscrições não farão mais referência a Apolo, demonstrando um claro redimensionamento do culto (TONINI, 2011: 38).

Asclépio. Contudo, chama a atenção que esse aumento da popularidade e do poder de Asclépio não irá ofuscar a figura feminina que comumente aparecerá ao seu lado, no mesmo período, nos relevos votivos, pinturas, textos, hinos e estátuas. Tal figura feminina é a sua filha divina, Higeia.

Então, é de se supor que havia algo em Higeia/saúde que não pôde ser absorvido pela esfera de atuação de Asclépio, mas que, ao mesmo tempo, era de extrema importância dentro dos cultos de cura. É possível que a saúde sendo percebida como um domínio diferente da cura e tendo, portanto, sua simbologia fortemente atrelada ao feminino não pôde ser eclipsada pelo crescente fortalecimento de Asclépio. Além disso, a prevalência da deusa Higeia, dentro do culto de Asclépio, demonstra que as mulheres, provavelmente, deveriam ter um papel relevante nos cultos de cura na Grécia Antiga.

Assim, traremos algumas contribuições na tentativa de elucidar um pouco mais essa questão. Primeiramente, debatendo possíveis significados que os gregos constituíam de saúde; em seguida, seu caráter divino em Higeia e a materialização visual disso em uma iconografia própria, percebida em alguns dos atributos da deusa – como as vestimentas, a serpente e a *phiale*. Assim, sugerir que a saúde carregava consigo um signo feminino, necessário às mulheres que frequentavam o culto de cura. Além disso, a análise destes atributos é fundamental para compreendermos o mundo no qual os gregos antigos estavam inseridos e suas estratégias para preservação do que entendiam como saúde.

Saúde, possíveis significados

Para a análise que aqui se constrói, faz-se necessário, portanto, a compreensão de que o conceito de saúde não é inequívoco, ou seja, ele é mais uma construção social, variando no tempo e entre as

sociedades, sendo uma importante janela para se entender o comportamento humano (ROBERTS et al., 2005: 32). Dessa forma, procuraremos estabelecer possíveis significados na Grécia Antiga e como algumas dessas noções ainda reverberam em nosso conceito contemporâneo de saúde.

Segundo Helen King (2005: 1-12), a sociedade ocidental contemporânea opera com duas definições básicas de saúde, possuindo ambas ressonâncias das antigas concepções gregas. Para a primeira definição, que a autora chama de biomédica, a saúde é a ausência de doença. Essa definição pode ser encontrada entre vários autores antigos, como Empédocles, Alcmeon, Diógenes, Plutarco e *corpus hippocraticum*, por exemplo (RIBEIRO JR., 2007: 2). Para essa concepção, a doença é mais facilmente perceptível, pois é algo que se adquire e que manifesta sintomas, é, portanto, algo que se “tem”, estando mais à esfera da “posse” do que do “desejo”. Nesses termos, a doença é menos abstrata do que a saúde, o que a torna melhor identificável, em modos de prevenção e tratamento. A saúde, por outro lado, estaria mais à esfera do “desejo”, sendo mais abstrata e de difícil caracterização, sua definição se torna mais complicada de ser feita sem a presença de seu oposto. Dessa maneira, o discurso produzido sobre a saúde parece ser mais o discurso da doença, de como evitá-la e de como tratá-la, por isso, a saúde aparece como uma consequência da falta de doença.

A outra definição, chamada pela autora de social, coloca a saúde como algo mais positivo – uma adição e não falta, no caso, a falta de doença. Sua síntese pode ser encontrada na constituição da Organização Mundial de Saúde (OMS) de 1946, onde declara que a saúde: “é o estado completo de bem-estar físico, mental e social e não apenas a falta de doença ou enfermidades” (WORLD HEALTH

ORGANIZATION, 2020: 1)⁵¹. Essa definição também pode ser inferida em vários autores antigos, talvez mais especificamente, naqueles que Helen King considerou fazer parte do “povo comum” (2005: 2) e Wilson Ribeiro Jr. caracterizou como autores “leigos” em medicina (2007: 3), pois tivessem uma visão mais holística desse conceito, como, por exemplo, Arifron, que chega a afirmar que estar com saúde é ser feliz (IG IV², 1, 132). Por meio dessa perspectiva, é possível afirmar que a saúde não depende unicamente de fatores clínicos captados ao olhar do especialista médico, mas também necessita do reconhecimento do próprio indivíduo em se considerar ou não saudável.

Assim, a saúde se torna um conceito socialmente complexo, que se desprende exclusivamente do domínio da medicina e que só faz sentido dentro de uma relação abrangente entre o indivíduo, o povo, as divindades, os espíritos, os rituais, os remédios, os tratamentos médicos, entre outros (KING, 2005: 4), ou seja, está inserido em uma visão cosmogônica específica. É dentro dessa perspectiva que a saúde, entre os gregos antigos, se torna mais do que um estado desejável, sendo ela mesma uma deusa. Estar saudável é estar, portanto, com a própria deusa, uma forma de concessão divina (RIBEIRO JR., 2007: 4).

Em grego, o nome da citada deusa é Higeia (Hygieia/Ἑγία), sendo ele provavelmente derivado do substantivo ὑγιής (hygies). A etimologia deste termo, entretanto, não é clara, sua estrutura morfológica e semântica é um dos grandes mistérios do indo-europeu. Entre os especialistas, sua origem e sentido é fonte de intenso debate, possíveis significados atribuídos variam entre “são”, “eterno”, “suficiente”, “inviolável” e “forte”, por exemplo (BOLOGNA, 2011: 2-6). Podemos perceber que, de toda forma, as atribuições ligadas ao termo

⁵¹ Texto completo em português disponível em: <<http://www.nepp-dh.ufrj.br/oms2.html>> acesso: 20 abr. 2022.

ὑγιής (hygies) são sempre positivas. A partir do século VI a.C., é possível verificar com maior certeza que o seu significado está mais consolidado como sinônimo de saúde, principalmente quando o vemos confrontado no mesmo contexto com o seu direto oposto, a doença (RIBEIRO JR., 2007: 3-4)⁵².

A deusa Higeia e alguns de seus atributos

A origem histórica da deusa Higeia gerou grande debate acadêmico – sobretudo, no final do século XIX e início do XX –, que podemos resumir em duas vertentes básicas. Para alguns autores (WROTH, 1884; THRAEMER, 1886), Higeia tem origem no Peloponeso, em Epidauro ou arredores e, em seguida, é levada para Atenas, na Ática, juntamente com Asclépio, onde seu culto ganha maior importância e, conseqüentemente, popularidade. Para outros (LECHAT, 1900; TAMBORNINO, 1914), Higeia sempre foi uma divindade ática, derivação direta do epíteto da deusa Atena, em seu estado de “Atena Higeia”. Segundo esses autores, com o tempo, o epíteto “Higeia” foi se desprendendo da imagem de Atena e adquirindo uma personalidade própria e independente, sendo ligado, em seguida, ao culto de Asclépio, assim, Higeia seria uma personificação relativamente tardia.

Após a reconstituição feita por Luigi Beschi (1969) do chamado monumento de Telêmaco – estela comemorativa da chegada do culto de Asclépio em Atenas, cerca de 420/419 a.C. – esse debate foi relativamente apaziguado (STAFFORD, 2005: 126). Na inscrição do monumento, apesar de fragmentária, é possível ler que Higeia veio junto com Asclépio de uma localidade fora da Ática, presumivelmente Epidauro, no Peloponeso. Aliado a esse dado arqueológico, se coloca

⁵² Como em Sólon (fr. 13.37-8) “e qualquer um, por terríveis doenças esmagado/ pensa apenas nisto: como ficar são (ὑγιής/hygies)” (apud RIBEIRO JR., 2007: 4).

também uma citação de Pausânias, em que o autor afirma que havia uma estátua de Higeia em Titane, também no Peloponeso, com características de culto arcaico (PAUSANIAS, 2, 11, 6), o que levaria a crer que a deusa é mais antiga do que alguns supunham e não é uma derivação de um dos epítetos de Atena.

Com a documentação que temos atualmente, como já alegado por outros autores, na literatura praticamente não há cenas mitológicas em que Higeia apareça (PARIBENI, 1961), e chegou-se a afirmar que ela era uma deusa sem mito. Essa possível falta de referências na literatura mitológica, para uma parte da historiografia, é o que justificaria sua iconografia pobre, assim como a de seu pai Asclépio, sendo ambos representados segundo rigorosos padrões repetitivos (CROISSANT, 1990: 568). Porém, por outro lado, essa mesma ausência fez com que ela pudesse ser livremente associada a diversos contextos (THRAEMER, 1886: 2775; TAMBORNINO, 1914: 95-96), o que provavelmente teria ajudado seu aumento de popularidade. Contudo, a aparente falta de referências literárias contrasta com a abundância de vestígios materiais, sendo a maior parte deles relevos e estatuetas. Os relevos remanescentes do culto de Asclépio/Higeia, por exemplo, são mais abundantes do que os de qualquer outra divindade grega (STAFFORD, 2008: 205).

Tanto os relevos quanto as estatuetas têm sua origem ligada ao caráter votivo da prática religiosa grega antiga. Eles eram ex-votos, ou oferendas, depositados nos santuários, nesse caso, uma prova de agradecimento às curas alcançadas. É por meio deles que podemos ter acesso à cultura visual e aos possíveis significados da sociedade que os produziu. A maior parte desses relevos é originária do santuário ateniense de Asclépio, e sua manufatura provavelmente deveria ocorrer na própria Ática. Eles eram feitos em mármore do monte

Pentélico, situado a nordeste de Atenas, tendo dimensões variadas, geralmente em torno de 0,50m de altura.

Em tais relevos, são esculpidos os deuses e também, muito frequentemente, os devotos, em algumas posições específicas que são rigorosamente repetidas. A repetição formal das figuras, longe de ser um problema, para Iphigeneia Leventi (1992: 35-36), é o que possibilita se estabelecer o que ela conceitua como tipo iconográfico, ou seja, um padrão constituído por uma série de elementos iconográficos individuais relativos a atitude geral da figura, das roupas, atributos e movimentos específicos que a tornaria reconhecível para o público que a visualizava, mudanças nesses padrões ainda que pequenas, indicariam alterações no contexto e na mentalidade que os compuseram.

Assim, nos relevos temos as representações mais antigas da deusa Higeia (a partir do século V a.C.), sempre ao lado de seu pai Asclépio, formando um par sintagmático ritualístico que se tornará extremamente recorrente nos cultos de cura a partir de então. Aqui a deusa é representada como uma bela jovem, em pleno vigor físico, de postura extrovertida – quase sempre de pé, braços soltos, pés cruzados em postura de contraposto indicando intenso movimento. Por vezes, sua mão se recosta ao ombro de Asclépio no qual a deusa se apoia em pose relaxada, preguiçosa, reforçando seu *status* de filha e também de continuidade dos poderes curativos do pai (LEVENTI, 1992: 122). Em algumas de suas primeiras representações, a vestimenta da deusa possui uma transparência levemente sensual, muito semelhante à das ninfas, talvez materializando visualmente o caráter desejável de saúde que todos almejam ter. Dessa maneira, a fertilidade retratada na

sensualidade/sexo e a juventude são aspectos associados ao estado de boa saúde, além de serem poderosos domínios do feminino⁵³.

Outro atributo, de certa forma controverso, e que tem sido tomado com relativa naturalidade pela historiografia é a presença da serpente. Enquanto símbolo, as serpentes podem assumir um caráter extremamente polissêmico na Grécia Antiga, representando entre outros aspectos: poder, riqueza, regeneração, vida eterna, virgindade, conhecimento ctônico, cura e, por metonímia, saúde. A noção de que o antídoto para o veneno é extraído do próprio veneno, também traz a ideia de que a doença e também a cura são domínios desse animal e dos deuses associados a ele – aquele que fere é também aquele que cura. As serpentes, portanto, são animais associados ao culto de Asclépio por excelência, são consideradas a própria forma teriomórfica do deus, protagonizando muitas das curas ocorridas em seus santuários (IG IV², 1, 121-122).

Segundo Daniel Ogden, à serpente também era atribuída a função de protetora de virgens, sendo esse um dos fenômenos menos divulgados da cultura greco-romana (OGDEN, 2013: 201). Ou seja, a representação de uma jovem deusa empunhando ou alimentando a serpente com sua *phiale* pode representar, além de seus poderes curativos, seu estado virginal. Importante enfatizar que a condição da mulher na Grécia Antiga, como virgem, mais especificamente, a jovem adulta virgem, em idade para casar, mas que ainda não o fez, criava um estado de liminaridade interessante.

⁵³ Atributos percebidos também em uma série de outras divindades femininas, mas principalmente em Afrodite. Afrodite é associada a Higeia desde seu hino mais antigo (ARIFRON apud STAFFORD, 2005: 120), também na pintura de vasos áticos, em que Higeia aparece no séquito de Afrodite (SMITH, 2011: 51-55), até mesmo a iconografia inicial de Higeia recebe muita influência da de Afrodite (LEVENTI, 1992: 102; 199).

Para os gregos, a jovem virgem era vista como alguém “indomável”⁵⁴, ou seja, não estar sob a tutela de um marido lhe conferia um relativo poder de atuação, maior do que estamos acostumados a perceber dentro da sociedade grega antiga, principalmente no que diz respeito à vida religiosa.

Assim, a mulher jovem, adulta e virgem tinha um papel importante na organização de cerimônias religiosas, participando de rituais, comendo a carne sacrificial, carregando jarros de libação e queimando incensos. A própria virgindade era reflexo da honra familiar, a exemplo de importantes deusas como Atena e Ártemis (DILLON, 2015: 250-251). Dessa maneira, tais deusas virginais não completariam o ciclo destinado às mulheres, não teriam a intervenção/domação masculina, advinda do casamento, permanecendo em um estado de perpétua juventude, plenamente possuidoras de seus poderes e de sua independência (KING, 1998: 82). Provavelmente, a construção visual de Higeia como uma jovem virginal também carregava esses atributos. Talvez, a saúde como um desejo de todos e incorporada em uma deusa não devesse estar atrelada a uma divindade masculina e, portanto, submissa a ela, podendo assim estar virtualmente com todos os deuses e mortais, concedendo-lhes livremente as benesses de sua presença.

⁵⁴ Segundo Helen King, o amadurecimento feminino na Grécia Antiga era visto como uma evolução, no qual a mulher seguia de criança selvagem, virgem indomável até esposa submissa. Além do desenvolvimento natural do corpo – crescimento dos seios, pelos pubianos, menstruação –, o amadurecimento completo da mulher só viria com a intervenção masculina, domando a mesma para se tornar uma esposa submissa (KING, 1998: 76-77).



Figura 5: Relevô em mármore retratando Higeia e Asclépio.
Provável cópia provinciana de original grego do século V a.C.
Istanbul Archaeological Museum, Istambul, número de inventário: 109.
Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aesculpius_and_Hygeia,_stone_relief._Wellcome_M0001912.jpg> acesso: 21 abr. 2022.

Com a serpente estando mais ligada ao domínio do feminino, em sua simbologia mais antiga, Daniel Ogden faz uma afirmação audaciosa e que confronta a historiografia até então. Segundo ele, a serpente, como símbolo iconográfico, teria migrado de Higeia para Asclépio e não o contrário, como comumente se postula (OGDEN, 2013: 314-315). Para isso, ele se baseia no que é um dos relevos mais antigos onde figuram Asclépio e Higeia – segunda metade do século V a.C. (figura 2). Aí, o pai e filha aparecem sentados lado a lado, Asclépio já possui sua iconografia clássica: barba, cajado mal polido, *himation*, pés descalços e postura reflexiva, contudo sem ter a serpente diretamente associada a ele. Em seguida, aparece Higeia também sentada, descalça, trajada com *chiton*, cabelos presos por uma touca, em suas duas mãos segura um *phiale* qual oferece a uma serpente que sobe por um suposto candelabro (HOLTZMANN, 1984: 875-876; CROISSANT, 1990: 556). Para Ogden, a serpente, no mesmo plano e

demonstrando uma maior intimidade com Higeia, pode ser considerada sem grande dificuldade a protetora de virgens, parecendo estar muito mais conectada à deusa da saúde do que a Asclépio.

Importante salientar que a serpente, nos relevos produzidos ao longo do século IV a.C., nem sempre é retratada na companhia de Asclépio, sendo a identificação do deus feita pelo contexto arqueológico – ou seja, relevos retirados de escavações dentro de seus santuários – e não pelo reconhecimento de seus atributos clássicos. O que nos leva ao fato de que mesmo a iconografia de Asclépio é parca e relativamente tardia (LEVENTI, 1992: 150). Portanto, a ideia sugerida por Ogden de que a serpente pode ter migrado do candelabro para o bastão de Asclépio, em algum momento do século IV a.C., parece bastante plausível.

Por fim, resta-nos fazer uma breve análise acerca dos potes carregados por Higeia, sendo o mais comum a *phiale* ou a *patera*. Seu conteúdo exato não é conhecido. Em alguns relevos, a deusa traz uma enócoa/*oinochoe* – jarro feito para servir vinho. Os gregos atribuíam ao vinho propriedades medicinais (STAFFORD, 2005: 133) e bebê-lo moderadamente é associado a ter uma boa saúde, desde, pelo menos, o século VI a.C. (RIBEIRO JR., 2007: 4). No contexto ritual, um tipo específico de mistura de água e vinho era chamado de “Higeia”⁵⁵. Além disso, segundo Leventi, figuras do tipo maternal ou esposa, nunca portam o vinho, sendo essa uma atribuição que indica uma subordinação hierárquica de deusas juvenis como: Hebe, Nike,

⁵⁵ Um tipo de massa consumida no contexto ritual também era chamado de “Higeia”. Para mais sobre o tema de comer/beber o deus: BURKERT, 1991: 118-120.

Perséfone, Íris, Ártemis e Higeia, sendo mais um possível indicativo do *status* de filha (LEVENTI, 1992: 88)⁵⁶.

Alguns autores colocam que a *phiale* poderia conter água, devido a uma provável associação de Higeia com as ninfas e mais especificamente o caráter higiênico do culto de Asclépio, em que banhos, libações e fontes teriam lugar central nos rituais realizados em seus santuários (COMPTON, 2002: 315). Acesso à água é necessário tanto para o processo de cura quanto para a manutenção da boa saúde.

O pote poderia conter ainda poções curativas, sendo assim Higeia seria detentora de parte do conhecimento ctônico das ervas necessárias à formulação de remédios. As ervas, ou seja, a vegetação, sinônimo simbólico de germinação e fertilidade são atributos ctônicos comumente associados às divindades femininas e também estão associados ao processo de cura e manutenção da saúde. O conhecimento na produção de filtros e poções, tanto para produzir remédios como venenos, é especialmente, embora não exclusivamente, atribuído às mulheres (CANDIDO, 2004: 91).

Como exemplo, podemos citar que, já em Homero (século VIII a.C.), Helena é referida como conhecedora de uma poderosa poção que dissipa todas as dores (KING, 1998: 163). No *contra-Neera*, do pseudo-Demóstenes, século IV a.C. (KING, 1998: 162), é mencionado que as mulheres trazem consigo “coisas próprias para as doenças” e “cuidam” de um enfermo. O pseudo-Demóstenes chega a afirmar que uma mulher é muito valiosa na doença e no cuidado com o doente (KING, 1998: 163).

⁵⁶ A presença do jarro de vinho nas representações iconográficas, segundo a autora, ainda poderia significar divinização, ou seja, a mudança do *status* de Asclépio de herói para deus e também marca de cultos recém introduzidos, no caso o culto de Asclépio recém introduzido na Ática (LEVENTI, 1992: 143).

Portanto, pelo exposto, podemos afirmar que as mulheres deveriam ter alguma relevância na administração de drogas e no cuidado com os doentes, ou seja, na manutenção de sua saúde. Deve-se notar que curas rituais estão inseridas em um contexto religioso e que às mulheres era atribuída uma conexão especial com o divino, assim, elas teriam uma função mais apropriada para as atividades rituais (BANDEIRA, 2022: 233). O fato de Higeia não ter sido absorvida pela figura de Asclépio, portanto, pode ser um indicativo que a presença feminina nos rituais de cura deveria ser mais relevante do que se pensa.

Além disso, as próprias mulheres certamente deveriam possuir demandas que iam além do cuidado com o outro, ou seja, o cuidado consigo mesmas. Uma boa quantidade das curas narradas nas inscrições votivas do santuário de Asclépio em Epidauro, por exemplo, era de mulheres. Além de todo o exposto, esse público deveria ser levado em consideração ainda pelo pagamento da taxa que era cobrada nos rituais de cura – com o crescente aumento do público frequentador em Epidauro, aumenta-se também a arrecadação dos santuários. Assim, a figura de Higeia poderia ter funcionado como um catalisador das demandas femininas – tanto como um ponto de identificação das mulheres, quanto um espaço de relativa valorização do feminino no culto de cura – que não puderam ser ignoradas ou absorvidas por Asclépio.

Considerações finais

É possível perceber que a noção de saúde na Grécia Antiga estava associada com o caráter natural dos seres vivos, sendo a doença um desordenamento dessa natureza. O processo de cura, representado por Asclépio, seria uma intervenção, fazendo a desordem (doença) desaparecer e ser reestabelecida a ordem (saúde). Talvez,

como estado natural dos seres vivos, a saúde tenha permanecido sob domínio do feminino, diferentemente, da cura que, como um processo de intervenção na natureza, estaria mais ligado à reflexão, ao estudo, à ciência, ao *logos* e, portanto, seria domínio do masculino.

A saúde foi personificada em uma deusa, Higeia, e feita filha de Asclépio. O aumento de popularidade de Asclépio fez com que sua figura absorvesse outras divindades e mesmo seus filhos, com o tempo foram desaparecendo das representações visuais e das citações epigráficas no culto desse deus, sendo raro o aparecimento deles após o século IV a.C., restando apenas Asclépio e Higeia. O par pai/filha é incomum dentro da religião grega antiga. Higeia poderia ter sido feita esposa ou mesmo ter sido absorvida, como os outros filhos. Porém, provavelmente deveria ter algo de importante tanto na figura da deusa mulher quanto da filha/virgem que não pôde ser facilmente obliterado.

O conhecimento de ervas para confecção de remédios, a fertilidade na geração de novos seres, o cuidado do outro podem ter funcionado como um ponto de identificação para as mulheres que também faziam parte do público que frequentava cada vez mais os santuários de Asclépio – parte do ritual de cura envolvia pagamento em dinheiro e, portanto, o público feminino deveria ser uma parcela a não ser ignorada para aumento de arrecadação dos santuários. Além do mais, mulheres também deveriam ter demandas próprias, doenças específicas que não ficariam à vontade para tratar diante dos sacerdotes/médicos (KING, 1998: 167), necessitando talvez de assistentes mulheres para realizar essa intermediação. Uma deusa feminina serviria como um ponto catalizador para as demandas de saúde das mulheres que também eram urgentes.

Finalmente, Higeia possui toda uma iconografia, que reforça seus poderes, sua associação com Asclépio e a identificação com o

feminino. Subordinada a Asclépio, por ser filha, mas não totalmente subordinada à figura masculina, por ser virgem. Assim, Higeia/saúde poderia, talvez, permanecer como a benesse mais desejável, estando relativamente livre na presença de deuses e mortais. Asclépio traria a cura, mas Higeia faria com que a saúde permanecesse pelo resto da vida, pois sem ela “ninguém é feliz” (ARIFRON apud STAFFORD, 2005: 120).

REFERÊNCIAS

A) Documentação escrita

IG IV², 1:

GAERTRINGEN, Friedrich Hiller von (ed.). **Inscriptiones Graecae, IV: Inscriptiones Argolidis**. 2. ed. Fasc. 1. Berlim: [s. n.], 1929.

Pausanias:

PAUSANIAS. **Pausanias Description of Greece**. Tradução inglesa W. H. S. Jones e H. A. Ormerod, 4 Volumes. Cambridge; Londres: Harvard University Press; William Heinemann Ltd., 1918.

B) Documentação iconográfica

FIGURA 1: Higeia sentada. The State Hermitage Museum, São Petersburgo, s/d. Estatueta. Número de inventário: A68. Disponível em: <https://www.theoi.com/Gallery/S24.1.html>. Acesso em: 21 mar. 2022.

FIGURA 2: Asclépio e Higeia. Istanbul Archaeological Museum, Istambul, s/d. Relevo votivo. Número de inventário: 109. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aesculpius_and_Hygeia,_ston_e_relief._Wellcome_M0001912.jpg. Acesso: 21 abr. 2022.

C) Bibliografia

BANDEIRA, Lennyse Teixeira. Mulheres e magia: os rituais de consulta aos mortos na Grécia Antiga. **Mythos: Revista de História Antiga e Medieval, Imperatriz**, ano VI, n. 1, p. 231-244, março 2022.

BESCHI, Luigi. Il monumento di Telemacho, fondatore dell'Asklepieion ateniense. **Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente**. Roma, v. 45-46, pp. 381-436, 1969.

BOLOGNA, Maria Patrizia. Una suggestione omerica. **Lanx**. Milão, n. 10, pp. 1-8, 2011.

BURKERT, Walter. **Antigos cultos de mistérios**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1991.

CANDIDO, Maria Regina. **A feiticeira na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2004.

COMPTON, Michael T. The Association of Hygieia with Asklepios in Graeco-Roman Asklepieion Medicine. **Journal of the History of Medicine and Allied Sciences**. Oxford, v. 57, n. 3, pp. 312-329, jul. 2002.

CROISSANT, Francis. Hygieia. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae** (LIMC). V. 5, n. 1 e n. 2. Munique; Zurique: Artemis Verlag, 1990.

DILLON, Matthew. Households, Families, and Women. In: EIDINOW, Esther; KINDT, Julia. **The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015. cap. 17, p. 241-255.

HOLTZMANN, Bernard. Asklepios. In: **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae** (LIMC). V. 2, n. 1 e n. 2. Munique; Zurique: Artemis Verlag, 1984.

KING, Helen. **Health in Antiquity**. Nova Iorque: Routledge, 2005.

KING, Helen. **Hippocrates' woman**: Reading the female body in Ancient Greece. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1998.

LECHAT, Henri. Hygieia. In: DAREMBERG, C.; SAGLIO, E. **Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments**. Tomo 3, 1. Paris: Librairie Hachette, 1900, pp. 321-332.

LEVENTI, Iphigeneia. **Η εικονογραφία της Υγείας στα κλασικά χρόνια**. Departamento de Arqueologia e História da Arte, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Atenas, 1992.

MITCHELL-BOYASK, Robin. **Plague and the Athenian Imagination**: Drama, History, and the Cult of Asclepius. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008.

OGDEN, Daniel. Drakon: **Dragon myth and serpent cult in the Greek and Roman worlds**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

PARIBENI, Enrico. Igea. In: BIANCHI-BANDINELLI, Ranuccio; BECATTI, Giovanni. **Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale**. V. 4. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1961.

RIBEIRO JR., Wilson Alves. A ausência de doença e o conceito de saúde entre os gregos antigos. In: PEIXOTO, M. C. D.; CORNELLI, G. **Saúde do Homem e da cidade na Antiguidade Greco-Romana**. Belo Horizonte e Brasília: UFMG e UNB, 2007. texto 33.

ROBERTS, Charlotte; BOURBOU, Chryssi; LAGIA, Anna; TRIANTAPHYLLOU, Sevi; TSALIKI, Anastasia. Health and disease in Greece: Past, present and future. In: KING, Helen. **Health in Antiquity**. Nova Iorque: Routledge, 2005. p. 32-58.

SILVA, José L. P. A peste em Atenas: lições para os tempos de pandemia de Covid-19. **Voluntas**: Revista Internacional de Filosofia, Santa Maria, v. 11, n. e40, ed. Especial, p. 1-11, jul. 2020.

SMITH, Amy Claire. **Polis and Personification in Classical Athenian Art** (Monumenta Graeca Et Romana, v. 19). Leiden; Boston: Brill, 2011.

STAFFORD, Emma J. 'Without you no one is happy': the cult of health in ancient Greece. In: KING, Helen. **Health in Antiquity**. Nova Iorque: Routledge, 2005, pp. 120-135.

STAFFORD, Emma J. Cocks to Asklepios: sacrificial practice and healing cult. In: BRULÉ, P.; MEHL, V. **Le sacrifice, nouvelle perspectives** (Actes du colloque de Lampeter, 29 août – 3 septembre 2006). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 205-221.

TAMBORNINO, Julius. Hygieia. In: PAULY-WISSOWA. **Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft**. V. 9, 1 (Colunas: 93-97). Stuttgart: J. B. Metzlersche Buchhandlung, 1914.

THRAEMER, Eduard. Hygieia. In: ROSCHERS, W. H. **Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie**. V. 2, 1 (colunas 2772-2792) Leipzig: B. G. Teubner, 1886-1890.

TONINI, Teresa Alfieri. Il culto di Igea nelle iscrizioni greche. **Lanx**. Milão, n. 10, pp. 37-46, 2011.

WICKKISER, Bronwen. Banishing Plague: Asklepios, Athens, and the Great Plague Reconsidered. In: HINGE, George; JENSEN, Jesper; SCHULTZ, Peter; WICKKISER, Bronwen (ed.). **Aspects of Ancient Greek Cult: Context, Ritual and Iconography**. Dinamarca: Aarhus University Press, 2009. p. 55-65.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Basic documents**. Genebra: 2020.

WROTH, Warwick. Hygieia. **The Journal of Hellenic Studies**, Londres, v. 5, pp. 82-101, nov. 1884.

LAS MARCAS DEL PODER EN LA PRIMERA NOVIA DE OCCIDENTE. DE PANDORA A PENÉLOPE

María Cecilia Colombani⁵⁷

Artigo recebido em 20 de junho de 2022

Artigo aceito em 20 de junho de 2022

Introducción

Este artículo abordará, en primer lugar, la figura de Pandora desde una dimensión que prioriza una lectura sobre el poder y, en segundo lugar, pensará acerca de las características que tiene el dispositivo matrimonial griego para articularlo con la aparición de Pandora como la primera novia de Occidente. La complejidad del dispositivo matrimonial da cuenta de una institución que obedece a reglas precisas de funcionamiento, ya que aquella primera mujer modifica sustancialmente la vida de los mortales.

Dividiremos el trabajo en tres segmentos: el primero recuperará la figura de Pandora desde *Teogonía* para ver allí las marcas de su poder, asociado al mal y al castigo. El segundo rescatará la figura desde el *Trabajos y Días* para enfatizar el sendero de problematización recortado. El último segmento asociará las definiciones preliminares con la institución del dispositivo matrimonial. En este aspecto, veremos en qué sentido la presencia de la dama está, de algún modo, asociada a la instauración de un diagrama de regulación matrimonial. De este

⁵⁷ Professora Titular de Problemas Filosóficos e Antropologia Filosófica da Faculdade de Filosofia, Ciências de la Educação y Humanidades da Universidad de Morón e Professora Titular de História da Filosofia Antiga e Problemas Especiais de Filosofia Antiga na Facultad de Humanidades da Universidad Nacional de Mar del Plata.

modo, nos referiremos a Penélope para ver en ella el contra-modelo de aquella mujer de la que desciende el funesto linaje de las mujeres. Veremos en qué sentido se articula su figura con el modelo canónico del matrimonio griego. A propósito de su presencia intentaremos pensar otro modelo de mujer, alejada de la valencia negativa que Pandora representa.

Las reglas que prescribe e inscribe el matrimonio, como hecho cultural, nos permiten ver otra posición de la mujer y de su representación social, así como la importancia del matrimonio en su posibilidad de limitar las marcas negativas de la primera novia de Occidente.

Teogonía: el poder de una dama

Pandora representa un mal para los mortales. Así lo ha dispuesto el Crónida como castigo aleccionador a la *hýbris* de Prometeo. Más allá de la inclusión de Pandora en el linaje nocturno que ofrece *Teogonía*, podemos rescatar una lectura política de la dama, esto es, una lectura en términos de poder, de relaciones de fuerzas que dibuja el escenario de los vínculos como trama dramática (⁵⁸).

Pandora posee el poder de la juventud, asociado al poder de la belleza:

modeló de tierra el ilustre Patizambo una imagen con apariencia de casta doncella, por voluntad del Crónida. La diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y la adornó con vestido de resplandeciente blancura; la cubrió desde la cabeza con un velo, maravilla verlo, bordado con sus propias manos; y con deliciosas coronas de fresca hierba trenzada con flores, rodeó sus sienes Palas Atenea. En su cabeza colocó una

⁵⁸ Creemos que la obra de Hesíodo puede leerse desde la arquitectura o la lógica del linaje. En efecto, en ambos poemas, *Teogonía* y *Trabajos y Días* pueden leerse dos líneas de linaje, uno oscuro y tenebroso, de valencia negativa y otro claro y diáfano, de valencia positiva. Así, los dioses, los hombres, las ciudades, las conductas, los modelos de instalación ética pueden ubicarse en uno u otro linaje a partir de sus características identitarias. Cf. Colombani (2016).

diadema de oro que él mismo cinceló con sus manos, el ilustre Patizambo, por agradar a su padre Zeus (HESÍODO. Teogonía, vv. 570-580).

Como podemos ver, el castigo-mal guarda la positividad de la belleza como marca dominante. Su registro de castigo no la acerca ni estética ni visualmente a una figura monstruosa más esperable al universo simbólico que Pandora representa. No debe asombrarnos la paradoja: la belleza está al servicio de otras constelaciones que aparecen en el relato y refuerzan la idea del mal como la díada belleza-seducción. No obstante, Pandora se inscribe en la metáfora lumínica que implica la belleza. La belleza irradia una cierta forma de luz, de claridad que inunda a quien la posee. Aparece como una verdadera novia: con los adornos, las joyas y el vestido de una dama que no guarda en este estereotipo visual las notas nocturnas que porta como artificio. Su posición expresa el poder de una imagen que aún a belleza y juventud. En efecto:

en Grecia, la primera novia, la novia del mito de Prometeo, el mito fundador de la humanidad, lleva un nombre-Pandora. [...] el Padre de los Dioses ordena a sus hijos dotados de inteligencia astuta que fabriquen la trampa que, bajo aspecto de novia, destina a los hombres (LEDUC, 1992, p. 271).

Otra marca de la lectura propuesta es el poder de familiaridad con las diosas tutelares del universo femenino. Atenea, Afrodita, las Horas, se acercan a su figura para terminar completando el bello mal que el Crónida ha dispuesto. Si pensamos en otras figuras de marcado registro nocturno, como la saga monstruosa de *Teogonía*, Pandora posee un registro diferente: la acción de las diosas le otorga un registro de poder, signado por la cercanía con las Inmortales.

Sin duda, otra marca de lectura podemos ubicarla en el poder de seducción que Pandora sostiene y la lleva a enfrentar el estupor de los dioses:

Luego que preparó el bello mal, a cambio de un bien, la llevó donde estaban los demás dioses y los hombres, engalanada con los adornos de la diosa de ojos glaucos, hija de poderoso padre; y un estupor se apoderó de los inmortales dioses y hombres mortales cuando vieron el espinoso engaño, irresistible para los hombres (HESÍODO. Teogonía, vv. 585-590).

La seducción es la marca de un posicionamiento vigoroso en el concierto general de las significaciones del universo mítico. Seducir es una forma de cautivar a quien observa, un modo de que todas las miradas converjan sobre una figura que sobresale por sobre el resto; una figura que se yergue sobre el resto a partir de cualidades que la distinguen y que le otorgan un poder particular: el de con-mocionar a quienes la miran; de cautivar de tal manera con una presencia que opaca el poder de los demás.

Ahora bien, hay un tipo de poder que domina la escena al tiempo que empieza a tejerse la ecuación mujer-mal. Nos referimos al de reproducción, portador de negatividad. Esa mujer es ella misma un daño que se extiende socialmente porque “de ella descende la estirpe de femeninas mujeres. Gran calamidad para los mortales, con los varones conviven sin conformarse con la funesta penuria, sino con la saciedad” (HESÍODO. Teogonía, vv. 590-593). He aquí las marcas más álgidas de una figura ambigua, paradójica, que imprimen la duplicidad intrínseca de nuestra primera dama: belleza, capacidad de reproducción y portación del mal.

Conviviendo con las ambigüedades que el mito escribe (DETIENNE, 1986), esta capacidad reproductora se inscribe en un juego de poder, más allá de la negatividad de la prole. Como sostiene Sissa: “Los dioses modelan una criatura artificial, de la que extraerá su origen el génes de las mujeres, destinado a instalarse y a habitar entre los hombres para su mayor desgracia” (1992, p. 108).

El poder de reproducción de Pandora también representa el poder de resistencia. Desde el lugar en que el mito la ha colocado, nuestra primera novia resiste reproduciendo lo Otro, a las funestas mujeres que jaquean el orden patriarcal de lo Mismo. Ha llegado para resistir al viejo orden instituido con su descendencia que rompe o fractura el apacible universo de los hombres sin mujeres. Pero esa resistencia se inscribe en la necesidad capital y neurálgica de que las mujeres sean las portadoras del vientre que produce hijos. Pandora es el arquetipo de esa necesidad al fundar como marca antropológica la convivialidad:

en todos estos relatos, más allá de las diferencias de género literario y de contenido, se descubre un mismo esquema narrativo: las mujeres son un suplemento, una pieza agregada a un grupo social que antes de su aparición, era perfecto y feliz; ellas forman un géno, un género aparte (SISSA, 1992, p. 109).

Pandora es esa primera mujer, madre de la raza de las mujeres y cuna de la ruina para los hombres. Como dice Fontenrose, "*the Pandora myth demand that we look upon Pandora as ancestress of living men and as archetype of womankind*" (1974, p. 2). Pandora como castigo implica, así, dos cosas: en primer lugar, la necesidad de unirse sexualmente para la reproducción (el hombre ya no nacerá de la tierra, como ocurría en las otras razas) y, en segundo lugar, la mujer es un castigo porque desgasta al hombre. Pandora misma es un engaño, "la Apaté [Engaño] bajo la máscara de Filótes [Seducción]" (VERNANT, 2001, p. 61).

Trabajos y Días. La reedición del poder

Trabajos y Días retoma el tópico desde otra vertiente porque el propio poema tiene otra finalidad. Más allá de ello, la lectura en términos políticos que recortamos puede ser rastreada en la nueva versión del mito. La primera marca reedita el tema del castigo y desde

allí podemos pensar un tipo particular de poder-función, el poder de constituirse como principio de inteligibilidad:

Japetónida conocedor de los designios sobre todas las cosas! Te alegras de que me has robado el fuego y has conseguido engañar mi inteligencia, enorme desgracia para ti en particular y para los hombres futuros. Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren el corazón acariciando su propia desgracia (HESÍODO. Trabajos y días, vv. 54-58).

Pandora tiene el poder de delimitar *topoi*; se constituye en una figura paradigmática que refuerza y separa el territorio del premio y del castigo y, desde su presencia configura emblemáticamente el poder del castigo como fuerza social, como modelo reparador de una sociedad que debe velar por su integridad y cohesión. Sabemos que es Zeus quien cumple ese poder reparador pues es el garante de la justicia (GIGON, 1985).

Pandora aloja en su pecho una pluralidad de elementos, “perdición para los hombres que se alimentan de pan” (HESÍODO. Trabajos y días, v. 83):

ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica y un carácter voluble (HESÍODO. Trabajos y días, vv. 60-68).

Al poder de la belleza, la seducción, presentes en *Teogonía*, se suma el poder de la palabra, ya que “configuró en su pecho mentiras, palabras seductoras y un carácter voluble por voluntad de Zeus gravisonante” (HESÍODO. Trabajos y días, vv. 77-79). Una mujer con apariencia de casta doncella que suma a los elementos externos, de decidido matiz sensual, la peligrosidad que acecha detrás de la bella apariencia, en esa zona peligrosa donde se yergue lo engañoso y lo

aparente, lo no verídico, *pseudés*. No obstante, este *logos* es, sin duda, poder de la palabra que territorializa un lugar particular. Frente al silencio que aparece como adorno deseable, esta capacidad de palabra, más allá de su estatuto dual, constituye un espacio de poder, temible y amenazante.

Apenas una última reflexión que ubica a Pandora en un lugar de poder singular: **el de dañar**, instituyendo, en el mismo gesto, el *topos* antropológico. Doble y extraño poder: dañar para, a su vez, diagramar las coordenadas de un *topos* humano que definitivamente se aleja del ámbito de los Inmortales:

luego que remató su espinoso e irresistible engaño, el Padre despachó hacia Epimeteo al ilustre Argifonte con el regalo de los dioses, rápido mensajero. Y no se cuidó Epimeteo de que le había advertido Prometeo no aceptar jamás un regalo de manos de Zeus Olímpico, sino devolverlo acto seguido para que nunca sobreviniera una desgracia a los mortales (HESÍODO. Trabajos y días, vv. 83-88).

Pandora llegó para quedarse, quizás amparada por ese poder de seducción del cual Epimeteo no pudo sustraerse. No obstante, no se trata de una presencia inocua. Pandora expande un poder de producción, semejante a su poder generador de mujeres. En este caso, el poder de producción está al servicio del mal:

En efecto, antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las penosas enfermedades que acarrear la muerte a los hombres. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes (HESÍODO. Trabajos y días, vv. 90-96).

Poder positivo en tanto poder productor (FOUCAULT, 1992)⁵⁹. El poder de dañar se plasma en el gesto de destapar la jarra y con ello, la diseminación de los males sobre los hombres mortales:

⁵⁹ El pensador francés distingue entre dos modelos de ejercicio de poder. Lo que él denomina "la gran mutación del poder en Occidente" obedece al desplazamiento de un tipo de poder negativo a un registro positivo del mismo. Mientras el primero se

Mil diversas amarguras deambulan entre los hombres: repleta de males está la tierra y repleto el mar. Las enfermedades ya de día ya de noche van y vienen a su capricho entre los hombres acarreando penas a los mortales en silencio, puesto que el providente Zeus les negó el habla. Y así no es posible en ninguna parte escapar a la voluntad de Zeus (HESÍODO. Trabajos y días, vv. 100-106).

De Pandora a Penélope: la novia dada en nuera

De Pandora a Penélope los modelos de mujer varían. Si Pandora ha sido el estigma del castigo, Penélope es el modelo de la novia. Si simbólicamente Pandora ha sido la primera novia del relato mítico, Penélope es el modelo de la novia inscrita en el dispositivo matrimonial. Por ello, el ejemplo de la novia dada en nuera es Penélope. Y es esta novia que contrarresta el castigo que una mujer puede representar.

Desde esta perspectiva, Penélope representa el poder de lo femenino desde su inscripción en el dispositivo matrimonial. Constituye el poder de un paradigma que se alza como el modelo canónico del matrimonio griego.

Es Homero la fuente a partir de la cual podemos recrear el modelo de la novia dada en nuera. Antes de partir hacia Troya, Ulises toma por esposa a Penélope, hija de Icaro, rey que reside en Acarnania; la casa del novio solo tiene, desde varias generaciones, un hijo varón, por lo cual se impone el matrimonio patrivirilocal y, por ende, la movilidad de la novia, vale decir de aquella función reproductora que la propia Pandora pusiera en circulación. Se trata de un matrimonio en nuera o matrimonio con residencia patrilocal. La novia abandona la casa de su padre y pasa a vivir en la casa de su esposo. Ulises no puede tomar una esposa en su reino pues ello produciría hipogamia.

articula en torno a la interdicción, el segundo es un poder positivo, realizador y productor de efectos, entre ellos, subjetividades.

Si el mito de Pandora ha colocado a la dama en un lugar complejo relacionado con sus propias características, el dispositivo matrimonial regula las relaciones entre los esposos, probablemente como modo de conjurar los potenciales peligros que una mujer puede acarrear por su naturaleza y como modo de dar respuesta a una institución que el propio mito ha instaurado. Se trata, en última instancia, de una perspectiva normativa, donde el matrimonio constituye el *topos* reglado de la mujer, conjurando así los peligros de su precariedad ontológica natural.

Ahora bien, más allá de ello, una novia parece ser un bien prestigioso y por ello, para obtener la hija de una buena casa, los pretendientes deben aportar los *hedna*, los presentes innumerables, así como ofrecer los *dora*, los dones ostentosos. En este marco regulatorio, la novia aparece con el poder que su presencia impone. Hay, por lo tanto, de parte del pretendiente toda una ritualidad a cumplir, como forma de preservar las reglas de formación del matrimonio legítimo. Ante la puerta de la casa paterna, y dando muestras de su interés por la novia, rivalizan los pretendientes con los mejores regalos para ser, finalmente, aceptado el más generoso: “Instalados ante la puerta de la casa, rivalizan en generosidad, y se acepta al que más ofrece” (LEDUC, 1992, p. 282).

El padre de la novia, a su vez, entrega a su hija con los *dora*, los dones siempre ostentosos. El tomador la conduce a su casa y tras ella van los dones. Los *hedna*, los presentes innumerables con los que el novio conquista la casa de la novia en su calidad de pretendiente, tienen patas, son rebaños de ovinos y bovinos, que son conducidos ante la puerta de la muchacha pretendida. Tal como afirma Leduc. “En las sociedades homéricas, el ganado es la riqueza que crece, se multiplica y se renueva, pero, al mismo tiempo, también riqueza exclusivamente

masculina” (1992, p. 282). Se trata de una riqueza viril que aporta el varón; que él mismo ha hecho reproducirse para tomar una esposa que le garantice una reproducción legítima. El elemento simbólico que se juega en esta práctica es la reproducción. Aparece, una vez más, el poder femenino de la reproducción como tópico ostensible del papel de la mujer en las sociedades arcaicas. Los *hedna* se reproducen y acrecientan por su propia condición, del mismo modo que se habrá de reproducir la familia que el novio y la novia habrán de constituir una vez que todos los aspectos del dispositivo matrimonial estén cumplidos. Siguiendo nuestra línea de análisis, los *hedna* no solo constituyen un símbolo de riqueza, en el marco de las reglas de consolidación del matrimonio, sino de poder viril. Si los varones son portadores de esta riqueza que constituye el pasaporte a un estatuto de poder, el poder de la reproducción femenina completa el cuadro de situación. En el caso del varón, son elementos móviles que garantizan un estatuto de poder masculino que sostiene el dispositivo. “El pretendiente ofrece una riqueza viril, a la que ha hecho reproducirse, para adquirir una mujer que le permita a él reproducirse” (LEDUC, 1992, p. 282).

Los presentes ponen al tomador-pretendiente en posesión, *ktesis*, de una mujer de sexo fecundo, pero no instauran aún la reproducción legítima. La posesión de ese sexo fecundo ha sido la lección antropológica que el mito de Prometeo ha inaugurado y al que hemos hecho referencia.

Lo que convierte a la mujer poseída en *kteté gyné*, en la esposa poseída de la que habla Hesíodo en *Trabajos y Días*, 405-407, son los dones ostentosos. Son los que incorporan a la mujer a la casa en calidad de madre de los hijos legítimos y guardiana del hogar. Los dones ostentosos pertenecen a la categoría de las *keimelia*, posesiones preciosas, y su brillo hace suponer que contienen objetos metálicos. Esas riquezas, que tienen la particularidad de ser guardadas en los cofres, en

los espacios más reservado de las casas, van unidas a la novia y sellan la alianza como signos concretos.

El juego de los dones que van y vienen sellan la importancia del matrimonio como espacio sobrecargado de ritualidad y como *topos* de poder; pensemos, pues, la diferencia entre lo que el novio aporta y lo que el padre de la novia brinda; en efecto, el juego simbólico de los dones que se intercambian, la posición que los mismos juegan al interior de la práctica, hablan de la importancia de la novia en la entrega: su capacidad reproductora. Veamos los modelos:

a. El novio da a la novia ornamentos ostentosos, velo bordado, collar, diadema, objetos preciosos que salen de la casa del novio para volver a ella. Salen y retornan de la mano de la novia. Esto habla del valor que la casa tomadora da a su nuera, así como el deseo de incorporarla. Es este tipo de bienes los que adornan a Pandora.

b. El padre de la novia agrega a su hija dones ostentosos; esto significa que la casa no desecha a su hija, muy por el contrario, es un bien precioso y, como tal, genera todo un juego de prácticas que marca la importancia del dispositivo. Los dones ostentosos del donante significan que la desposada es una posesión, pero una posesión preciosa que la casa incorpora con mucho cuidado. Ambas casas dan cuenta del valor que la novia posee y que materializa el poder de su presencia.

c. Queda sellada la unión de dos casas mediada por los bienes referidos: "Esta desposada, a la que su esposo cubre de dones para recibirla de su padre y a la que éste cubre de dones para entregarla al esposo, representa la alianza de dos casas" (LEDUC, 1992, p. 283). La novia viene a posibilitar que ambas casas se conviertan en aliadas, incrementando su poder individual. Pareciera, una vez más, darse una consecuencia política a partir de esta unión-alianza que la figura de la

novia possibilita. De este modo, yerno y suegro se convierten en *etai*, aliados y la novia juega un rol político de importancia.

En síntesis, los *dora* son los signos concretos que sellan la alianza de las dos casas y la legitimidad de los hijos que la novia dará. No solo constituyen los signos concretos y materiales de la práctica, sino que ostentan un valor simbólico importante; son los que determinan la distinción entre la esposa dada graciosamente, la concubina comprada y la cautiva obtenida por el botín de guerra. Los dones ostentosos representan, pues, el elemento de una partición cuidadosa, ya que son ellos los que delimitan los *topoi* entre las distintas mujeres que juegan diferentes posibilidades de vínculo.

A partir del análisis que efectúa Claudine Leduc de Penélope, de la ausencia de su esposo, Ulises, de la presencia de un hijo varón, Telémaco, y de la de los pretendientes, la autora propone una hipótesis del matrimonio en nuera: la esposa poseída es integrada a la casa del novio en tanto hija de su marido y hermana consanguínea de sus hijos.

En el contexto del análisis, Penélope ocupa la posición de una hija legítima, a quien su hermano, tras la muerte de su padre, da en matrimonio, unida a bienes preciosos. La esposa poseída es una mujer que nunca adquiere la mayoría de edad, pasa de mano en mano, de padre a esposo, se convierte en hija de este y en hermana de sus hijos. Es una eterna menor de edad cuya vida se juega en la línea de continuidad padre-esposo, de tal modo que "En el matrimonio en nuera, la novia debe dejar de ser la hija de su padre para convertirse en la hija de su marido" (LEDUC, 1992, p. 286).

Esta es la trama matrimonial de la que el mundo homérico da cuenta.

Conclusiones

El presente trabajo se ha movido en dos frentes que diagraman dos universos simbólicos. Hesíodo nos ha devuelto la imagen de una mujer de valencia negativa, territorializada en un linaje oscuro, a partir de las marcas identitarias que fuimos recorriendo, tanto en *Teogonía* como en *Trabajos y Días*. Su vinculación con el daño y los pesares para los hombres la han vuelto en un ser a-cósmico, esto es, un ser que atenta contra la organicidad del *kosmos* como un todo ordenado.

Desde este peligro potencial, solo el matrimonio aparece en *Trabajos y Días* como la institución capaz de revertir el modelo de Pandora y sus funestas hijas. Frente a este panorama, nos pareció oportuno adentrarnos en el universo matrimonial de la Grecia arcaica y pensar en la figura de Penélope como la esposa perfecta. Si Pandora representa la primera novia de Occidente, Penélope es la esposa que define el dispositivo matrimonial. Así, recorrimos ambos universos, el que constituye la casa como símbolo de la pertenencia social y el del matrimonio como símbolo también de la inclusión dentro de las reglas culturales establecidas, para relevar la importancia que refleja el canto II de *Odisea*, tanto del *oikos* invadido, como de su eventual empobrecimiento; del matrimonio no consumado de Penélope, quien se niega a contraer nuevas nupcias. Así, la casa y el matrimonio son tópicos de problematización intensa, sobre todo porque está en juego el futuro de la casa real, anexo a la integridad material y simbólica.

Los dos atajos nos han ubicado de cara al universo simbólico de la sociedad homérica de al cual *Odisea* es un ejemplo extraordinario. Penélope constituye el paradigma de esa regulación matrimonial y, desde esa perspectiva, representa un modelo cósmico. Su presencia y su fidelidad constituye la contra cara de aquella estirpe nefasta de las hijas de Pandora y la posibilidad de un micro cosmos organizado.

El matrimonio es en sí mismo la institución que regula las partes en cuestión y desde esa perspectiva, contribuye a armonizar las relaciones entre hombres y mujeres, más allá de sus posiciones específicas. De fondo resuenan siempre los ecos del mito de Pandora; la funesta estirpe de las mujeres de ella nacida; los peligros que acechan a los varones que, paradójicamente, las necesitan, a partir de ese útero reproductor. Pero, frente al panorama desolador de Hesíodo, esas mujeres, de algún modo, parecen ocupar otro estatuto siempre y cuando queden integradas al sistema de regulación de una práctica social que ha encontrado en el mito su fuente instituyente.

BIBLIOGRAFÍA

- HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos, 2000.
- HOMERO. *Odisea*. Madrid: Gredos, 2000.
- LIÑARES, L. Hesíodo. *Teogonía, Trabajos y Días*. Edición bilingüe. Buenos Aires: Losada, 2005.
- COLOMBANI, María Cecilia. *Hesíodo. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: EUDEM, 2016.
- DETIENNE, Marcel. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus, 1986.
- FONTENROSE, Joseph. Work, Justice, and Hesiod's Five Ages. *Classical Philology*. vol. LXIX, nº 1, pp. 1-16, 1974.
- FOUCAULT, Michael. *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto, 1992.
- GIGON, Olof. *Los orígenes de la filosofía griega*. Buenos Aires: Gredos, 1985.
- LEDUC, Claudine. ¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C. En: DUBY, George y PERROT, Michelle (coords). *Historia de las Mujeres*, 1. La Antigüedad. Madrid: Taurus, 1992, pp. 251-316.
- SISSA, Giulia. Filosofías del género: Platón, Aristóteles y la diferencia sexual. En: DUBY, George y PERROT, Michelle (coords). *Historia de las Mujeres*, 1. La Antigüedad. Madrid: Taurus, 1992, pp. 73-114.
- VERNANT, Jean-Paul. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 2001.

MEDEIA EM ATENAS MAIS UMA ETAPA NUM TRAJETO TORMENTOSO

Maria de Fátima Silva
CECH - Universidade de Coimbra

Artigo recebido em 20 de junho de 2022
Artigo aceito em 20 de junho de 2022

1. Introdução

Pensar em Medeia significa, hoje, sobretudo relacioná-la com dois traços da sua identidade e trajeto de vida: a origem bárbara, que cria, na Grécia para onde se transplantou, sentimentos de rejeição e de xenofobia; e os atos extremos de vingança, que a levaram a ferir ou mesmo eliminar os que considerava inimigos: o rei de Corinto, que a condenava ao exílio e à condição de apátrida; a princesa Glauce, que encarnava a rival mais jovem ao seu amor e, porque rival e jovem, particularmente ameaçadora; a ambos Medeia envolveu nas mesmas chamas de ódio que a manipulação de venenos punha à sua disposição. E, como alvo central do seu ressentimento, Jasão, o amante de outrora e pai dos seus filhos, a quem destinou não a morte – que seria mesmo assim libertadora –, mas o flagelo de arrastar remorsos por ter sido, de alguma forma, cúmplice no filicídio levado a cabo por uma esposa abandonada e enraivecida.

Restringir a popularidade do mito de Medeia a este único episódio é apenas a consequência do êxito decisivo que Eurípides obteve com a sua peça de 431 a.C., justamente intitulada *Medeia*.

Para usar palavras de LAURIOLA,⁶⁰ “foi Eurípides quem, no séc. V a.C., a retirou da sombra de Jasão”. Além dessa autonomia, ao poeta se deve, ao que parece, nesta mais do que célebre criação, ter reunido pela primeira vez, como causa e consequência, o ódio da esposa com a morte dos filhos. É certo que o assassinio das crianças já ocorria em outras versões, mas se justificava até pelas melhores causas: por exemplo, a tentativa de Medeia, ainda que por um estratagema mal medido, de conseguir para os filhos a imortalidade sepultando-os no templo de Hera mal que nasciam. Ou então a desproteção a que os votou, ao depositá-los no templo de Hera Acraia, quando, exilada de Corinto, pensava garantir-lhes segurança; mas nem a deusa teria valido a barrar a fúria dos Coríntios que vingavam nos filhos a morte do seu rei executada pela mãe.⁶¹

Certo é, no entanto, que o próprio Eurípides, como outros dos poetas seus rivais – e é sobretudo nos tratamentos trágicos que nos focamos pelo impacto que lhe conferiram –, insistiram no mito de Medeia sob outras perspectivas.⁶² Antes de qualquer outro acontecimento no trajeto cronológico desta lenda situavam-se, naturalmente, as aventuras na Cólquida, onde Jasão e Medeia se encontraram.⁶³ Apaixonada, Medeia pôs as artes mágicas em que era perita ao serviço do herói permitindo-lhe conquistar o velo de ouro; e a seguir, para garantir a fuga, não hesitou em matar o irmão, Absirto, causando assim atraso aos seus perseguidores. Já o séc. VII a.C. teria dado voz a esta fase do mito em forma épica, com o poema

⁶⁰ 2015, p. 378.

⁶¹ Cf. FINGLASS, 2019, p. 14-15, sobre a responsabilidade pela morte dos filhos de Medeia que outras versões atribuíam aos Coríntios.

⁶² Cf. MELERO, 2002, p. 315-328, BOYLE, 2012, FINGLASS, 2019, p. 13-16, para uma síntese sobre os tratamentos dos diversos episódios de Medeia na literatura grega: na Cólquida, em Iolco, em Corinto e em Atenas.

⁶³ Este episódio teve a sua primeira referência no séc. VIII a.C., em Hesíodo, *Teogonia* 995-999. Em *Odisseia* 12.69-72 era já mencionada a aventura dos Argonautas na Cólquida, sem, no entanto, que fosse feita referência a Medeia.

Argonautica, de autor desconhecido; modelo e tema que, séculos passados (séc. III a.C.), seria retomado pela mão de Apolónio de Rodes, autor da narrativa mais extensa e mais sistemática das aventuras de Jasão e dos companheiros. No teatro, Sófocles dedicou a esse episódio várias tragédias. *Mulheres da Cólquida* (*Colchides*), título baseado nas figuras que formavam o coro, focava-se na ajuda prestada por Medeia ao Argonauta na conquista do velo de ouro, em troca da promessa de a tomar por esposa, e talvez ainda na morte de Absirto necessária para barrar a perseguição dos Colcos aos aventureiros em fuga.⁶⁴ Por sua vez *Citas* parece ter sido uma criação do mesmo poeta sobretudo focada nas aventuras do regresso à Grécia, em que a morte de Absirto tomava prioridade. Um outro título de Sófocles, *Cortadoras de raízes* (*Rhizotomoi*), em que se valorizava a manipulação de ervas mágicas por parte de Medeia, desencadeou uma discussão entre os comentadores sobre o seu relacionamento com o episódio da Cólquida, ou com o de Iolco, em que Medeia incentivava as filhas de Pélias a banharem o pai numa poção de rejuvenescimento, e assim o liquidava.⁶⁵

Vinha depois, já situado na Grécia, o episódio que tinha Iolco, na Tessália, por contexto. *Filhas de Pélias* (*Peliades*, 455 a.C.) é um título que comprova a atenção prestada, por um Eurípides em início de carreira,⁶⁶ a essa outra fase no trajeto da amante de Jasão, a vingança contra Pélias que, segundo algumas versões, resistia a cumprir o compromisso assumido com o Argonauta: o de lhe entregar o trono pátrio, sob condição de ter, com sucesso, recuperado o velo de ouro (cf. Píndaro,

⁶⁴ Cf. MELERO, 2002, p. 318-319, BOYLE, 2012, p. 4.

⁶⁵ Cf. MELERO, 2002, p. 319-320, WRIGHT, 2019, p. 115. BOYLE, 2012, p. 4, preferindo situar as três tragédias de Sófocles na Cólquida, adianta até a hipótese de se tratar de uma trilogia.

⁶⁶ A data precoce desta peça permite imaginar a sua possível influência nas que se lhe seguiram sobre temas próximos.

Pítica 4.70-254). Esta seria mesmo a primeira abordagem de Eurípides ao mito de Medeia.

O episódio em Corinto, de que se retira o célebre tratamento euripidiano, também ele tinha precedentes num poema atribuído a Eumelo, *Korinthiaka*, ainda na primeira metade do séc. VI a.C. E no teatro, teria sido repercutido, no séc. V a.C., não apenas em Eurípides; Néofron foi igualmente autor de uma *Medeia*.⁶⁷ O facto de os poucos fragmentos conservados da *Medeia* de Néofron apresentarem coincidências flagrantes com a *Medeia* de Eurípides, sendo que a ordem de prioridade na apresentação das duas peças é muito controversa, tem justificado uma acesa polémica sobre o grau de dependência entre os dois autores. Aristófanes, *Paz* 1009-1014, dá, por sua vez, testemunho de uma versão de Melântio, quando, na saudação que Trigeu faz à Paz recém-recuperada, o recorda com estas palavras de pouco apreço:

E que quando Melântio
chegar, fora de horas, ao mercado,
as encontre todas vendidas; então que se ponha na choradeira,
a cantar uma monódia de *Medeia*:
"Ai de mim! Ai de mim! Fiquei sem a enguia
na acelga deitada!"

A comédia recordava assim a voz lamentosa com que Melântio teria encarnado Jasão, na *Medeia* composta por seu irmão Mórσιμο;⁶⁸ é provável que o verso aqui citado fosse uma paródia dos lamentos de Jasão pela morte da noiva, a princesa de Corinto.

⁶⁷ Cf. SCODEL, 2011, p. 120-121, LAURIOLA, 2015, p. 73.

⁶⁸ Mórσιμο e Melântio eram filhos de Filocles e, portanto, descendentes de Ésquilo. De Mórσιμο, o poeta trágico, era conhecido o pouco talento e a falta de qualidade, razões por que viu as suas peças várias vezes recusadas pelo arconte quando se propunha a concurso; cf. ainda Aristófanes, *Cavaleiros* 401, *Rãs* 151. Melântio, na qualidade de ator, trabalhou juntamente com o irmão. Ficou tristemente célebre a sua interpretação do papel de Jasão, na tragédia *Medeia* da autoria de Mórσιμο. Na paródia, Aristófanes substituiu a noiva perdida por um petisco gastronómico, uma enguia do Copáis.

No séc. IV a.C., o tema regressava numa peça de Cárcino II – apenas um nome entre tantos que continuaram a manifestar interesse pelo mesmo mito decerto nos seus vários episódios –, que parece ter isentado Medeia do filicídio (cf. Aristóteles, *Retórica* 1400b 9-16). Em versão latina, após o tratamento de Medeia pelos três grandes trágicos de época republicana – Énio, Pacúvio e Ácio – é sem dúvida a *Medeia* de Séneca que se nos impõe como a criação mais relevante, inspirada em Eurípides, mas profundamente recreativa na sua composição e sentido.

A proposta desta nossa reflexão encaminha-se, porém, para um outro motivo: o do rumo de Medeia para Atenas, em busca de refúgio e proteção, depois de cometidos os crimes em Corinto, e o do comportamento que assume na qualidade de esposa de Egeu, o soberano da cidade a que se acolhe. Este não era ainda o ponto de final do trajeto de Medeia. Um último episódio se seguia com o regresso da fugitiva à Cólquida, onde reperia o pai, Eetes, entretanto afastado do trono, no poder, ou, numa outra versão, onde atribuía a soberania colca ao filho Medo – transformado em epónimo dos Medos –, nascido da sua união com Egeu de Atenas.

2. Medeia em Atenas

Com nitidez maior ou menor, são vários os testemunhos que abonam da popularidade deste episódio. Considerando, antes de mais, a produção teatral, além de Eurípides também Sófocles o pôs em cena (frs. 19-25^a RADT), cada um com uma produção que intitulou *Egeu*. Os fragmentos restantes não permitem estabelecer com clareza a opção de Sófocles nesta peça,⁶⁹ mas algum consenso existe de que não

⁶⁹ Cf. WRIGHT, 2019, p. 74.

diferiria muito da de Eurípides. Fazendo-se eco da mesma tradição em Roma, Énio, sob o título de *Medeia* (fr. 112 Jocelyn),⁷⁰ parece ter repostado a heroína em Atenas, seguindo de perto os modelos gregos.

Mas, sob outras modalidades que não apenas a dramática, e em épocas progressivamente mais tardias, esta fase no trajeto de vida de *Medeia* continuou inspiradora. São disso a prova, testemunhos como os do *schol. Ilíada* 11.741, Apolodoro, *Biblioteca* 3.16.1, *Epítome* 1.5-6, Plutarco, *Vida de Teseu* 12.3-5, Pausânias 2.3.8, Ovídio, *Metamorfoses* 7.398-427, Estobeu, *Florilégio*. No seu conjunto, estas referências auxiliam na composição de um puzzle, de onde sobressaem as peças essenciais nesta fase do mito.

Uma palavra é, sem dúvida, devida ao episódio do encontro de *Medeia* e Egeu ainda em Corinto, que Eurípides inclui na peça que conservamos de 431 a.C., *Medeia*. O relacionamento entre esta cena e Egeu dependeria da determinação exata dos anos de apresentação de cada uma das peças. No entanto, se o ano da apresentação de *Medeia* é seguro (431 a.C.), o mesmo não acontece com Egeu. A data proposta para a criação de Eurípides ronda a década de 440 a.C., ou seja, não muito distante da produção de *Medeia* (431 a.C.).⁷¹ Claro que

⁷⁰ Énio teria, de acordo com alguns comentadores, sido autor de duas versões de *Medeia*, *Medeia* e *Medeia Exul*, a primeira das quais seria talvez próxima do Egeu de Eurípides; sobre a controvérsia gerada por esta hipótese, vide ARCELLASCHI, 2002, p. 367, Boyle, 2012, p. 6, POCIÑA, 2019, p. 32. Da popularidade do mito de *Medeia* entre os autores latinos fala a transversalidade com que ele ocorre: além de Énio, em Ácio, Ovídio, Lucano, Séneca. Importante para o nosso objetivo é referir a peça de Pacúvio, *Medo*, que tinha por motivo central a história do filho de *Medeia* e de Egeu, num episódio posterior ao de Atenas. Da sua intriga, POCIÑA, 2019, p. 32-33, resgata o seguinte fio condutor: "Pacúvio ... apresentava um episódio menos conhecido da vida da nossa heroína: muitos anos depois de ter fugido de Corinto, ao voltar à Cólquida onde teria passado a infância, *Medeia* encontra Medo, o filho que tinha tido com Egeu, rei de Atenas; sem saber quem ele era, porque o jovem escondeu a identidade, a nossa heroína quase o matou".

⁷¹ SOURVINOU-INWOOD, 1979, p. 32-34, COLLARD, CROPP, 2008, p. 4-5 sublinham o facto importante de que as representações deste episódio na cerâmica, incluindo de um modo geral Egeu, Teseu e uma figura feminina segurando um jarro e um prato

a existir prioridade da peça para nós perdida, a sua intriga seria, na peça conservada, de alguma forma recordada e ironizada no primeiro encontro entre Medeia e Egeu ainda em Corinto. Se a ordenação fosse a inversa, *Egeu* iria desenvolver e temperar com forte ironia algumas das promessas formuladas em 431 a.C. por uma Medeia no papel de suplicante. Como uma cronologia relativa segura é impossível, resta-nos estabelecer um confronto entre aspetos transversais às suas criações.

A primeira ironia de fundo que se impõe tem a ver com o motivo central na cena integrada em *Medeia* 663-759, a esterilidade de Egeu que a sua interlocutora promete resolver. Perante o oráculo que acaba de receber de Apolo em Delfos, Egeu parece interdito, reconhecendo a necessidade de “um espírito lúcido” (677, σοφῆς δεῖται φρενός), que julga encontrar na sua interlocutora. Ou seja, a proporção entre a força anímica de Medeia e a debilidade que coloca o rei de Atenas num impasse obedece a uma mesma convenção nas duas peças, *Medeia* e *Egeu*.

Voltando a Corinto, entre as duas personagens instala-se um diálogo em que Medeia age como conselheira, ao que parece no interesse de Egeu, mas em que, subrepticamente, introduz os seus próprios objetivos: garantir para o tempo difícil que se seguirá aos crimes que tem em mente um abrigo seguro. Há, portanto, um fator persuasivo que lhe dita o discurso e que, como sempre acontece, condiciona a vontade masculina. Alguma natural credulidade, somada ao respeito

para as libações – talvez numa alusão à oportunidade do uso de venenos durante um banquete –, tenham passado, a partir de 430 a.C., a caracterizar a figura feminina com traços orientais. Medeia passou a partir da produção de Eurípides de 431 a.C. a usar adereços identificativos da estrangeira. Mas esclarecem: não que a figura feminina não fosse desde sempre Medeia, apenas o propósito de a caracterizar como asiática poderia resultar da influência de Eurípides. WRIGHT, 2019, p. 231 admite também que este tipo de representações exprimisse que em *Egeu* esse traço do desenho de Medeia fosse igualmente forte.

pela regra da hospitalidade que convém ao soberano de Atenas, podem ser traços permanentes no desenho do soberano nas duas peças.⁷² A contrapartida para essa garantia, Medeia exprime-a em termos que vale a pena recordar (*Medeia* 717-718):

Vou pôr fim à tua esterilidade e fazer-te gerar
descendência. Tais são os filtros que eu conheço.

O futuro mostrará a realização do que agora parece um contrato: todas as promessas serão cumpridas. Mas os filtros, ambíguos nas suas propriedades, poderão servir para produzir novas vidas ou para eliminar outras que se mostram incômodas... Para que o compromisso de Egeu ganhe uma força decisiva há que selá-lo com um juramento; o rei de Atenas compromete a sua palavra em como nunca expulsará Medeia da cidade, nem consentirá que alguém o faça. Estava então o velho soberano muito longe de imaginar a prova extrema a que o seu juramento iria ser sujeito... Se tem sido discutida, desde que Aristóteles formulou a sua reprovação (*Poética* 1461b 20), a pertinência desta cena em *Medeia*, a possibilidade de lhe conferir uma outra oportunidade seria justificável se a apresentação de *Egeu* a tivesse precedido. O público poderia então saborear a ironia das promessas trocadas em Corinto, ao ser confrontado com os condicionalismos que as viriam a pôr em causa.

A promessa obtida de Egeu de que, sem condições, receberia em Atenas a mulher perseguida em Corinto, que em paga se comprometia a vencer a esterilidade resistente do soberano de Atenas, tem execução aquando da fuga de uma Medeia já regicida e filicida.

⁷² HALL, 1997, p. 103 é menos benevolente na caracterização de Egeu, ao considerá-lo “ridículo”, porque “crédulo e preocupado com a sua infertilidade”. Dá força a esta leitura a forma como Plutarco, *Vida de Teseu* 12.3 se lhe refere, depois de acentuar a instabilidade política que grassava em Atenas aquando da chegada de Teseu: “... como Egeu não sabia de nada, era velho e estava assustado perante a situação da revolta ...”.

A antevisão do seu futuro, que a assassina em fuga anuncia (Medeia 1384-1385) – “Quanto a mim, vou para a terra de Erecteu, para viver com (συνοικήσουσα) Egeu, filho de Pandíon” – contém uma intenção maior do que a patente a Egeu na hora do compromisso: acolher Medeia como suplicante e hóspede. Συνοικέω não é uma palavra que se adeque à situação de um suplicante, mas sim a um relacionamento íntimo. A que Egeu vem a corresponder, ao dar-lhe, pelo casamento, o estatuto de rainha da cidade de Palas. Da união de ambos nasceu Medo, à primeira vista o herdeiro legítimo e incontestado do trono de seu pai. Expectativa que a realidade viria a mostrar enganadora.

Quando Egeu deixa Corinto na intenção de seguir para Trezena, a consultar a sabedoria de Piteu sobre a interpretação do oráculo que acabava de receber, o público de Eurípides sabia bem as consequências desse encontro: Piteu tramava uma relação entre Egeu e sua filha, Etra, de modo a fazer dela a mãe do futuro herdeiro de Atenas, Teseu. Este o elo de ligação com outro episódio popular da saga de Medeia: aquele em que ela tentaria eliminar o jovem, um rival o seu próprio filho, quando este acabava de chegar à terra de seu pai.

Contava o mito que Teseu, quando atingiu a idade adulta se dirigiu a Atenas, munido de objetos de reconhecimento, espada e sandálias, que o pai depositara sob um penedo, legando-lhe assim uma garantia de identidade. Após um trajeto de aventuras, a caráter com um herói civilizador e detentor de uma verdadeira excelência, Teseu chegou a Atenas, onde não se deu a conhecer desde logo. Mais perspicaz do que Egeu, Medeia identificou de imediato o recém-chegado como o filho do soberano e temeu que a legitimidade do seu nascimento fizesse dele herdeiro do trono, em prejuízo de Medo, o filho que ela mesma tinha tido com o rei de Atenas. Numa tentativa de se livrar do rival, aconselhou Egeu a eliminar o hóspede, alimentando nele

suspeitas sobre as intenções do jovem. Na iminência do crime, quando pai e filho se reuniam num banquete, Egeu, ao reparar na espada e nas sandálias⁷³ por ele próprio escondidas em Trezena, como objetos de reconhecimento, fez-lhe saltar da mão a taça do veneno.⁷⁴

Desmascarada, Medeia fugiu – ou foi expulsa – para a Ásia, de qualquer forma humilhada e vencida,⁷⁵ ao invés da ascensão gloriosa com que se encerrara a sua atuação, também homicida, em Corinto. Ao episódio andava ainda associada uma das proezas de Teseu, a vitória sobre o touro de Maratona, que teria ocorrido antes ou depois da tentativa de envenenamento, de acordo com as diferentes versões, mas que seria, naturalmente, um outro momento de risco a que se expunha o herdeiro de Atenas.⁷⁶ De resto, MELERO⁷⁷ acrescenta ainda um comentário oportuno a respeito do provável contraste que a peça estabelecería entre os dois possíveis herdeiros de Atenas:

O valor de Teseu perante a debilidade e apreensão do pai devia ser patente na obra. E é também provável que, graças à oposição das personagens Teseu e Medo, os espectadores se sentissem elogiados no seu orgulho patriótico com a glorificação de Teseu e o conhecimento das futuras desgraças dos descendentes de Medo graças aos Atenienses.

⁷³ Em Plutarco, *Vida de Teseu* 12.4, o próprio Teseu procura forçar o reconhecimento, usando a espada que o pai deixara em Trezena para cortar as carnes no banquete. Sobre estes objetos que Egeu deixou escondidos debaixo de uma pedra e que o filho recuperou quando adolescente, cf. Plutarco, *Vida de Teseu* 3.6-7, 6.2-3, Pausânias 1.27.8, 1.32.7, 1.34.6.

⁷⁴ De acordo com o testemunho de Pausânias (2.3.8), Teseu integrava o episódio como potencial vítima de Medeia e motivo de um culto, no Delfínio, o local em que o jovem teria sido reconhecido pelo pai e cancelado o projeto da madrasta de eliminar um concorrente à sucessão do seu próprio filho, Medo.

⁷⁵ Em Apolodoro, *Epítome* 1.6, Diodoro 4.55.6 Medeia era expulsa, enquanto em Ovídio, *Metamorfoses* 7.247 se afastava voluntariamente. SOURVINOU-INWOOD, 1979, p. 26 lembra como a fragmentação da peça deixa lacunas ao nosso conhecimento sobre momentos tão importantes como aquele em que, previsivelmente, “Medeia era atacada e estava em perigo de ser morta por Teseu, a parte lesada, mas era então salva”.

⁷⁶ Plutarco, *Vida de Teseu* 14.1, situa esta vitória de Teseu sobre o touro de Maratona mais tarde.

⁷⁷ 2002, p. 323.

3. Eurípides, Egeu

Desta tradição, Eurípides parece ter retirado sugestões adequadas a preferências que lhe são bem conhecidas: o talento feminino e a perigosidade que ele representa, a ferocidade das madrastas, o enfrentamento retórico e o exercício da persuasão, a iminência de um filicídio involuntário. Se focarmos a nossa atenção particularmente em *Medeia*, também nela recuperamos traços consonantes com o “Eurípides inimigo das mulheres”. É patente, na peça fragmentária, que *Medeia* continua a personalidade forte e ousada que lhe é essencial. Talvez a perspicácia se lhe tenha agudizado com a experiência, ao serviço da conhecida manipulação hábil de argumentos, exercitada diante de opositores masculinos, antes Creonte ou Jasão, agora um provavelmente timorato Egeu. Homicídio é um extremo que *Medeia* sempre demonstrou não temer, nem mesmo quando se tratou de filicídio. E ei-la de novo disposta a executá-lo e a aniquilar mais uma vítima com os venenos em que sempre se mostrou hábil. Tudo indica, portanto, que o *Egeu* de Eurípides não era dissonante do seu conceito de *Medeia*, configurado dentro de estratégias teatrais também da sua preferência. Apesar de o título da peça identificar o rei de Atenas como figura dominante, há mesmo assim um certo consenso sobre a importância que *Medeia* tinha na peça, talvez mesmo colaborando por antítese, com a sua personalidade forte, para o desenho frágil do perfil do protagonista. WRIGHT⁷⁸ arrisca afirmar que “Eurípides tinha um interesse recorrente por mulheres perigosas e transgressoras, e que provavelmente a *Medeia* de *Egeu* era um exemplo claro deste tipo feminino”.

⁷⁸ 2019, p. 232.

WEBSTER⁷⁹ defende que a versão que Eurípides tornou popular, no final da primeira metade do séc. V a.C., a calcular pelo testemunho da cerâmica, “era aquela em que Medeia tentava envenenar Teseu depois, e não antes, da captura do touro de Maratona”.⁸⁰ Segundo esta outra versão, Medeia começou por encarregar o jovem (*Mythogr. Vatic.* 1.48) – ou por convencer Egeu a encarregá-lo (*Apolodoro* 3.16.1), com argumentos do perigo que ele representava para o seu poder – de liquidar o touro de Maratona, pensando desta forma livrar-se de um rival. Desencantada com o resultado do seu propósito perante a vitória de Teseu, só então Medeia teria tentado envenená-lo; quem sabe se o faria com a conivência do próprio Egeu, por entender o vigor demonstrado pelo jovem como uma ameaça acrescida (*Mythogr. Vatic.* 1.48).

Dada a escassez dos fragmentos conservados, as dúvidas são de fundo: sobre qual a versão adotada por cada um dos dois trágicos, Sófocles e Eurípides, ou ainda sobre a autoria dos fragmentos conservados. Alguns elementos muito do gosto de Eurípides são sugeridos por testemunhos como o de Apolodoro. A existência de um filho não reconhecido, que encarna o legítimo herdeiro do trono de Atenas, a tentativa levada a cabo por uma mãe ciumenta de o envenenar, a revelação e salvação do visado durante um banquete, o reconhecimento, a ameaça sobre o culpado, constituem as linhas mestras de uma estrutura que se encontra também em *Íon*. O que sabemos da peça e o que conhecemos de Eurípides colocam *Egeu* em conformidade com o perfil do poeta.

⁷⁹ 1965b, p. 519.

⁸⁰ Sobre a aventura de Teseu contra o touro de Maratona, cf. Plutarco, *Vida de Teseu* 14.1, Pausânias 1.27.10.

3.1.A perigosa perspicácia de Medeia

Entre os fragmentos de que dispomos, aqueles que, na coleção editada por KANNICHT, merecem prioridade (frs. 1-2) parecem instalar como ponto de partida da peça um enigma de identidade: aquele que a chegada a Atenas de Teseu, ainda um desconhecido, coloca a um primeiro interlocutor, talvez o corifeu ou a própria Medeia.⁸¹

Fr. 1:

Que terra poderemos dizer que tu deixaste
para visitares esta cidade? Qual é a fronteira da tua pátria?
Quem te gerou? Que progenitor se te atribui?

Fr. 2:

Coro Que nome te deu a tua mãe, no décimo dia após o teu nascimento?

Pelo ritmo, este verso pode ser atribuído ao coro, provavelmente constituído por Atenienses, que ecoava a inquirição talvez colocada no prólogo.⁸²

Articulando a dúvida instalada com a personalidade de Medeia, sem dúvida com um papel decisivo na peça, o fr. 3 estabelece o contraste gritante entre a personalidade dos dois elementos do par reinante em Atenas:

De senhores fracos, mulheres de boca ousada.

Não será especulativo dizer que está em causa o contraste entre a ousadia de Medeia e uma certa debilidade anímica típica de Egeu. Tal desequilíbrio permite algumas observações de tom misógino, habituais em Eurípides. MELERO⁸³ é muito insistente na ideia de “medo”

⁸¹ Cf. KANNICHT, 2004, p. 153.

⁸² No décimo dia após o nascimento de uma criança, era costume o pai reunir parentes e amigos para uma comemoração, em que apresentava o recém-nascido e anunciava o nome que lhe era dado (c. Iseu 3.30, Demóstenes 39.22).

⁸³ 2002, p. 322.

que deprime Egeu na peça e é “consustancial à sua personalidade”. Numa tentativa de justificar esta característica, este comentador infere uma tensão possível na peça:

A presença de Medeia em Atenas tornou-se certamente a mais conveniente (dessas causas). Essa presença liberta Egeu de toda a responsabilidade imediata pelos acontecimentos causados pelo seu medo, ao mesmo tempo que superlativiza os defeitos de caráter de Egeu: ele passa a encarnar a ignorância perante a *sophia* de Medeia, que conhece, graças à magia, a identidade de Teseu e pode, em consequência, jogar com o destino de Egeu.

3.2. A figura convencional da madrasta encarnada em Medeia

Dado o parentesco entre o triângulo de personagens relevante na peça, Medeia desdobrava-se na figura da mãe, que protege os interesses do filho, e na da madrasta, que tenta eliminar um enteado e também rival aos seus propósitos. É o que o fr. 4 deixa entender com clareza:

Pois uma mulher tende a ser hostil aos filhos
de uma união anterior, quando ela, do pai deles, é uma
segunda esposa.

Naturalmente a peça poria em causa a figura agressiva e falsa da madrasta de que Sófocles e Eurípides fizeram criações emblemáticas.⁸⁴ Este tornou-se um tema claramente popular no séc. V a.C. Em *Egeu*, Medeia encarava o enteado como um inimigo a abater e não hesitava em insistir no seu propósito: primeiro, sugerindo a Egeu uma aventura arriscada em que poderia testar a excelência do desconhecido e, perante o fracasso dessa tentativa, avançar com o poder letal de um veneno, que colheria Teseu de morte no banquete

⁸⁴ Sófocles, *Egeu*, *Euríalo*, *Fedra*, *Fineu*, *Fénix*, *Frixo*, *Tocadoras de tímpano*, *Tiro*; Eurípides, *Antíope*, *Hipólito I e II*, *Melanipa Desmotis*, *Frixo I e II*, *Tenes*. Vide WATSON, 1995, p. 20.

com que se celebraria a sua vitória. O incremento do perigo articulava, dentro do preceito aristotélico, peripécia com reconhecimento. Era com certeza no momento em que o príncipe erguia já na mão a taça homicida, que Egeu via os sinais – espada e sandálias – que enfim lhe permitiam identificar o desconhecido como o filho outrora gerado em Trezena.

A capacidade retórica de que Medeia sempre deu provas encontrava no agora litigante, o rei Egeu, um opositor débil. Alguns dos fragmentos restantes parecem valorizar a ousadia a que a agora rainha de Atenas recorria, e alguns dos argumentos de que usava para obter o seu objetivo: o de criar em Egeu reservas e temores sobre as intenções e a perigosidade do recém-chegado. Este seria com certeza o conteúdo de um episódio que tinha por agentes Egeu e Medeia. Porque Teseu era ainda um estranho na corte, em quem a madrasta já suspeitava o concorrente, o tema que Medeia explora é abstrato, situa-se no plano dos valores e da prudência que devem orientar um soberano. Apelar a um sentimento patriótico, valorizar o apoio dos que são conhecidos como fiéis ao detentor do trono, é um conselho que vai de parceria com a desconfiança, a ter para com um desconhecido: quem sabe um exilado não pretenderá sacar da terra que o acolhe aqueles benefícios que a sua lhe nega?

Fr. 5

Se não refreares a língua, pior para ti.

Fr. 6

De facto, o que pode ser para qualquer pessoa mais querido do que o solo pátrio?

Fr.7

Melhor do que a riqueza e do que um terreno fértil
é o convívio com gente justa e reta.

Fr. 7^a

Pois um homem que de riqueza está privado,
mas é capaz de resistir, não se resigna.
São os bens de quem os tem que ele se apraz em roubar.

Os fr. 8 e 9 poderiam corresponder a um estásimo, em que o coro comentaria, em termos gerais como lhe é apanágio, a filosofia subjacente à argumentação antes expandida.

Fr. 8

Ter, por soberano, um homem nobre é bom.

Fr. 9

Coro² Melhor do que um nascimento nobre é agir com retidão.

Numa tentativa de se livrar do rival, Medeia, em dado momento, seria levada a sugerir a Egeu que incentivasse o jovem visitante a dar prova das suas intenções e excelência, confrontando um flagelo que assolava o território. Os fragmentos 10 e 11 poderiam estar relacionados com a luta de Teseu contra o touro de Maratona, ou eventualmente com outras façanhas a que o herói podia aludir no seu passado.⁸⁵ Estas palavras poderiam constituir um elogio do risco que traz glória e a condenação de quem permanece protegido em casa, sem que mesmo assim se livre da morte.

Fr. 10

Tem de morrer
mesmo quem, em casa, permanece ao abrigo de penas.

⁸⁵ Cf. fr. 12 – “Panacto é uma cidade entre a Ática e a Beócia” – que parece fazer referência a aventuras anteriores. Trata-se do nome de uma fortaleza situada na estrada de Elêusis para Tebas. KANNICHT, 2004, p. 157 admite a hipótese de haver aqui uma referência à luta de Teseu contra Cércion, façanha cometida no trajeto do herói de Trezena para Atenas. Cf. Plutarco, *Vida de Teseu* 11.1, 29.1, Pausânias 1.39.2. Talvez a menção de aventuras anteriores pudesse incrementar as razões de temor que Medeia procura instigar em Egeu.

Fr.11

Mesmo na queda, pode mostrar-se excelência na morte.

4. Conclusão

É evidente que nenhum dos outros tratamentos do mito de Medeia por Eurípides teve o impacto da peça que dele conservamos. Basta ver o destino que o tempo reservou às suas diferentes criações inspiradas nesta lenda. Apesar disso, *Egeu* tinha condimentos para suscitar o interesse do público: uma mulher de ânimo forte, ousadias retóricas, golpes de imprevisto. Sobre todos estes elementos, o cenário de mais este episódio na vida de Medeia era Atenas, e em causa estava a garantia de uma sucessão digna da sua casa real. Essa, o poeta não a negou à expectativa do auditório. Um Teseu valente e perspicaz competia, ao contrário de seu pai, com a inimiga, e afastava em definitivo das fronteiras da Grécia a encarnação da barbárie.

BIBLIOGRAFIA

ARCELLASCHI, A. *La Médée d'Ennius*. In: LÓPEZ, A., POCIÑA, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I*. Granada, Universidad de Granada, 2002, p. 367-387.

BOYLE, A. J. Introduction: Medea in Greece and Rome. *Ramus*, vol. 41, n. 1-2, 2012, p. 1-32.

FINGLASS, P. Euripides' *Medea* in context. In: POCIÑA, A., LÓPEZ, A., MORAIS, C. SILVA, M. F., FINGLASS, P. (eds.), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st centuries*. Leiden, Brill, 2019, p. 11-20.

HALL, E. The Sociology of Athenian Tragedy. In: EASTERLING, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: University Press, 1997, p. 93-126.

KANNICHT, R. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. V. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

MARKANTONATOS, A. *Brill's Companion to Euripides*. Leiden, Boston: Brill, 2020.

LAURIOLA, R. *Medea*. In: LAURIOLA, R., DEMETRIOU, K. (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Leiden: Brill, 2015, p. 377-442.

MELERO, A. "Las otras Medeas del Teatro Griego. In: LÓPEZ, A., POCIÑA, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I*. Granada, Universidad de Granada, 2002, p. 315-328.

POCIÑA, A. Versions of Medea in Classical Latin. In: POCIÑA, A., LÓPEZ, A., MORAIS, C. SILVA, M. F., FINGLASS, P. (eds.), *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st centuries*. Leiden, Brill, 2019, p. 31-44.

RADT, S. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. 4. Sophocles. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

SCODEL, R. *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge: University Press, 2011.

SOURVINOU-INWOOD, C. Theseus as son and stepson: A tentative illustration of the Greek Mythological mentality. Supp. 40, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. Oxford: University Press, 1979.

WEBSTER, T. B. L. A note on the date of Euripides' *Aigeus*. *L'Antiquité Classique*, vol. 34, n. 2, 1965, p. 519-520.

WRIGHT, M. *The Lost Plays of Greek Tragedy*. 2. *Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Bloomsbury Press, 2019.

SOBRE O ESPAÇO FEMININO NA ETRÚRIA: SABER E PODER

FEMALE SPACE IN ETRÚRIA: KNOWLEDGE AND POWER

Nancy M. A. B. Bomentre⁸⁶

Artigo recebido em 30 de abril de 2022
Artigo aceito em 24 de maio de 2022

Resumo: Este artigo pretende trazer alguns estudos sobre cultura e arte etruscas que abordam o espaço ocupado pelas mulheres na sociedade da antiga Etrúria, apontando as diferenças de espaço destinado às mulheres entre culturas contemporâneas à cultura etrusca.

Palavras-chave: cultura etrusca, representação feminina, arte, gênero.

Abstract: This article aims to bring some studies on Etruscan culture and art that approach the space occupied by women in the society of ancient Etruria, pointing out the differences in space destined for women between cultures contemporary to the Etruscan culture.

Keywords: Etruscan culture, female representation, art, gender.

“Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de
Atenas
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de
Atenas...”

A canção “Mulheres de Atenas”⁸⁷, de 1976, do compositor Francisco Buarque de Holanda, remete-nos à situação de vida dessas mulheres de Atenas, uma vida sombria e relegada ao isolamento e

⁸⁶ Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre, graduada e pós-graduada (mestre/2019) em História da Arte pela UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Bolsista FAPESP, processo nº 2017/02240-0. <https://orcid.org/0000-0001-9291-5475>
nbomentre@gmail.com (aceito divulgação).

⁸⁷ . Canção: “Mulheres de Atenas”. Álbum: Meus caros amigos (1976) HOLANDA, Francisco Buarque. A letra completa da música pode ser conferida em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45150>.

esquecimento. A canção foi escrita, de fato, não como testemunho das condições femininas na Atenas clássica, mas, como um clamor das mulheres que, ainda no século XX, viviam sob preceitos de uma herança cultural centralizada na figura do homem, na qual o papel da mulher é de coadjuvante à existência medular masculina. Por certo seria anacronismo tomar a canção como fonte de estudos para a condição feminina na antiguidade, porém, esta não perde sua atualidade quando refletimos nas discrepâncias que ainda permeiam as condições entre mulheres e homens, mesmo no século XXI.

No âmbito grego, como fonte para o estudo do espaço feminino na Antiguidade são largamente usadas as obras literárias da época, como a Odisseia e a Ilíada. Nesta última, Ilíada, podemos aferir que as personagens femininas são sempre dependentes das ações masculinas, coadjuvantes dos atos dos homens. Em contra partida, na Odisseia, as personagens femininas são várias e bastante complexas, esta são protagonistas em várias ações dentro da trama⁸⁸. Como aponta Bernard Knox, "(...) as vozes femininas se fazem ouvir a intervalos frequentes e, por vezes, demoradamente". (KNOX, 2011, p. 73). No livro "La vie quotidienne aux temps d'Homère", de 1954, o autor francês Émile Mireaux dedica um capítulo à condição feminina baseando-se na Odisseia. Em verdade, o autor utiliza o modelo da personagem Penélope estendendo como padrão para todas as mulheres do período. Não faz uma litura crítica da fonte, através da comparação com outras fontes ou registros materiais disponíveis e nem questiona se não há a possibilidade de uma "licença poética" do autor, Homero, na construção do quadro social apresentado na obra. Assim sendo, é

⁸⁸ . A mais emblemática é a própria Penélope, que usa o ardil de desmanchar o bordado todas as noites, para postergar a escolha de um novo marido. E no canto XXVI, em que ela propõe a competição do arco, para escolher o pretendente. Ainda Calipso que, por seu desejo, mantém o herói cativo em sua ilha e Nausica tem a perspicácia de voltar sozinha (com as servas) para não ser mal vista pelos conterrâneos se estivesse acompanhada por um homem estrangeiro (Ulisses).

necessária uma consideração cautelosa sobre a obra do estudioso francês.

Em “O trabalho e os dias”, de Hesíodo, podemos perceber um caráter androcentrista na obra,⁸⁹ pois quando faz menção a qualquer mulher, aponta uma natureza débil desta e, portanto, passível de atos reprováveis. A mudez das mulheres na obra hesiódica pode ser comparada com o discurso de Péricles, atribuído por Tucídides, no qual declara que o maior elogio a uma mulher é nada ter a dizer sobre ela (DUARTE, 2005, p. XX). É, desse modo, um não existir. As obras de Aristófanes, autor de comédias do período clássico que deu voz a muitas personagens femininas, também são usadas como fonte para o entendimento do contexto feminino na Grécia. Porém, temos que ter em mente que as obras do autor para o teatro grego, eram encenadas por homens e assistidas por homens. As mulheres eram excluídas da maior parte das atividades públicas (DUARTE, 2005, p. XVII). Não podem, portanto, serem tomadas por um “brado feminista”⁹⁰ do autor pra ecoar no mundo grego. Ele apresenta na sua obra “Lisístrata” uma protagonista feminina, mas sua história se apresenta inverossímil exatamente nesta configuração da peça: uma mulher promovendo um levante de mulheres contra a guerra, atividade crucial dos homens gregos. Uma leitura possível da peça é a crítica à guerra e a consequente pobreza ocasionada. Mas porque a crítica é feita por uma mulher (pelas mulheres da cidade que se engajam numa greve de sexo) se apresenta improvável, portanto, obra de ficção, teatro.

No âmbito etrusco, como se perderam seus registros literários próprios, são usadas fontes gregas e romanas para o conhecimento e entendimento sobre os costumes desta cultura. Entre os autores gregos

⁸⁹ . Knox usa o termo “misoginia rústica” para se referir à obra de Hesíodo. (KNOX, 2011, p. 73).

⁹⁰ . Temos em mente o anacronismo do termo “feminismo” ser usado num estudo sobre antiguidade, mas o uso de termo é pontual para ilustrar a ideia.

que mencionam os costumes etruscos estão Teopompo, autor do século IV, citado por Ateneu de Náucratis no segundo século da nossa era. Também Posidônio de Apamea os menciona e, ainda, o romano Tito Lívio oferece muitas informações sobre a sociedade etrusca. Dionísio de Halicarnasso havia prometido um volume inteiramente dedicado aos etruscos, mas, se o escreveu, não chegou até nós. Deste autor, temos muitas citações das relações dos etruscos com os romanos.

As declarações, em geral, não são simpáticas aos etruscos. Estes são retratados como violentos, preguiçosos, lascivos, promíscuos, assim também, suas mulheres. Aristóteles incomoda-se porque “os etruscos tomam suas refeições em companhia de suas mulheres, deitados sob o mesmo manto” (Política I, 23, d) e a declaração de Teopompo são emblemáticas quanto a este teor depreciativo:

“Entre os etruscos, as mulheres são de todos; estas tem muito cuidado com o próprio corpo e mesmo se exercitam entre os homens, em momentos um contra outras (...); não jantam junto aos próprios maridos, mas com quem quer que esteja entre os presentes e bebem com quem querem. São de fato extraordinárias bebedoras e belíssimas mulheres. Os tirrenos criam todas as crianças que vêm ao mundo, sem mesmo saber quem é o pai de fato delas. As crianças vivem da mesma maneira que aqueles quem os cria. (...). Quando terminam de beber e se preparam para dormir, os servos, enquanto ainda queimam as tochas, os acompanham, ou as crianças ou ainda as mulheres. (TEOPOMPO (fragmento) *apud* ATENEU *Deipnosophistae* (O banquete dos sábios) XII, 14, 517 d 518b).

No entanto, nenhum dos comentários é anterior ao século IV, portanto, retratam uma Etrúria enfraquecida, depois da crise do século V a. C. O teor das declarações dos autores aqui citados é de cunho social e comportamental. Segundo Antonia Rallo (1989, p. 28), os comentários visavam desmerecer e denegrir a imagem do forte concorrente comercial, como forma de abater o oponente.

Seguindo a linha de pensamento proposta por Aristóteles na sua assertiva, é comumente aceito que a participação em banquetes e o hábito de beber vinho são vedados às mulheres na Antiguidade⁹¹, ao menos as gregas e romanas. Devemos ter em mente o “*ius osculi*”, o preceito do direito romano que concedia ao marido dar um beijo nos lábios da esposa visando, não o afeto, mas, conferir se esta tinha bebido vinho. A mulher, se comprovado o consumo da bebida, poderia ser repudiada ou até mesmo, morta. Num fragmento de Plutarco, Aristóteles adverte sobre a prática no seio das famílias:

*“Quare mulieres osculo salutant cognatos suos! An id sentiendum est quod plerisque probatur? Interdictum usu vini mulieribus fuisse.”*⁹²(ARISTÓTELES, F.H.G, II, 243, p.178 citado por PLUTARCO, *Moralia*, c.6, p. 265 b).

Segundo Dionísio de Halicarnasso⁹³ esta lei remete a Romulo, que condenava por ser a embriaguez a fonte do adultério (*História*, II). Desta forma, podemos entender que a lei assinalava o princípio pelo peso de sua tradição e antiguidade do costume. Se tomarmos por certas as palavras de Dionísio, então a lei do ósculo é anterior à dinastia dos reis etruscos em Roma, isso reforça a impressão negativa do episódio de Lucrecia, que abordaremos em seguida. O historiador Valério Massimo⁹⁴, também do século I a. C., atribuiu o consumo de vinho pelas mulheres como uma porta aberta aos vícios, fazendo uma analogia entre a embriaguez e a lascívia (SANDEI, 2009). Assim sendo, submetiam as mulheres a esta prática vexatória. Lembramos que o consumo do vinho está relacionado com as práticas dionisíacas e com as cerimônias

⁹¹ Não referimos aqui às hetairas, ou cortesãs, que pela sua atividade participavam dos banquetes, mas sim às mulheres comuns.

⁹² “Portanto, meus parentes, cumprimentem as mulheres com um beijo. Ou acham a prova insuficiente? É interdito o uso do vinho pelas mulheres”. (Tradução nossa).

⁹³ . *História da Roma arcaica*, livro II, 25,6.

⁹⁴ . *Facta et dicta memorabilia*, livro VI, 3,9.

de oblação aos falecidos nos rituais fúnebres. Como aponta Cerchiali, ambas as experiências, com o vinho juntamente com a morte têm um paralelo.

“O vinho estende os limites da atuação dos convivas (no banquete), possibilita ultrapassar limites. Assim como a morte é uma viagem ao Além, o vinho é o além da consciência e das regras estabelecidas” (CERCHIALI, 2015, p. 39).

No episódio de Lucrecia, narrado por Tito Lívio, é emblemático quanto ao juízo sobre o comportamento das mulheres que os romanos se empenhavam por regulamentar. Há também uma importância política, pois o acontecimento marca o fim da monarquia etrusca em Roma e o estabelecimento da República. Passemos à narrativa:

A nobre romana Lucrecia, filha do prefeito de Roma, era casada com um jovem de origem etrusca, Lúcio Tarquínio Colatino. Este, num momento de ócio e embriaguez durante uma viagem a uma localidade vizinha, sugere uma competição entre seus pares de jornada – e ebriedade, para saber qual das suas esposas era a mais valorosa. Para isso, sugere voltar as suas residências sem alarde, para saber o que as mulheres faziam quando estavam ausentes. As esposas dos companheiros de Lúcio Tarquínio, algumas de origem etrusca, foram encontradas banqueteadando e se embriagando, divertindo-se em festas. Lucrecia, ao contrário das demais, encontrava-se em sua residência, na parte destinada às mulheres, fiando e tecendo, junto das servas até tarde da noite. O comportamento de Lucrecia é o retrato de castidade feminina e emblema daquilo que os romanos almejavam para suas mulheres, portanto, um troféu cobiçado. Um dos companheiros de Lúcio, Sexto Tarquínio, filho do monarca (etrusco) de Roma, foi arrebatado por um desejo incontrolável por Lucrecia, e, na ausência do marido, a violou. A vergonha da moça foi tanta que, depois de contar ao marido e ao pai o ocorrido, suicidou-se após clamar por vingança. O

evento levou a expulsão dos etruscos da Cidade, terminando a fase monárquica, exercida pelos etruscos e instaurando a República.

Este episódio, como narrado por Tito Lívio (I, 57, 6-9 *apud* FUNARI; GARRAFFONI, 2016), é claro quanto a sua posição e de seus leitores a respeito do comportamento adequado às mulheres. A boa romana Lucrecia mantém-se em casa ocupada junto às servas, trabalhando na tecelagem, enquanto a princesa etrusca se entretém com convivas num banquete, consumindo vinho, conduta imprópria às boas esposas. O episódio expressa a má fama das etruscas entre romanos e gregos, por não lhes ser negado o consumo do vinho, como era negado às romanas. Dionísio de Halicarnasso, no livro II, aponta que entre os gregos, o consumo de vinho pelas mulheres seria fato de pequena importância, mas entre os romanos, um crime passível de morte assim como o adultério, tal demonstrado pelo indignado Teopompo, na citação acima.

“Romulo lhes permitia (os maridos) punir ambos os atos (adultério e embriaguez) com a morte, como sendo a mais grave ofensa que uma mulher poderia ser culpada, pois acreditava ser o adultério uma fonte de loucura imprudente e a embriaguez a fonte do adultério”. (DIONÍSIO de Halicarnasso, livro II, 25, 6-7)⁹⁵.

Vedia Izzet demonstra que Tito Lívio, ao narrar o episódio de Lucrecia, pretendia produzir uma história de Roma e não uma história sobre as mulheres etruscas, estas retratadas pelo autor romano como licenciosas e imorais. Desta forma, Tito Lívio “*present us with a window not onto Etruscan society but onto his on*” (IZZET, 2012, p. 71). Ao se definir os papéis a serem exercidos por homens e mulheres na

⁹⁵ Tradução nossa do original de Ernest Cary (1879), com base na versão de Edward Spelman (1767). Texto disponível em: <https://archive.org/details/romanantiquities01dionuoft/page/384>

sociedade, estes podem balizar os parâmetros das suas relações externas, de acordo com a aceitação ou não dos comportamentos por outros grupos. O romano tinha por propósito claro delinear o comportamento aceitável das mulheres para sua sociedade. Para os romanos, a reputação das mulheres quanto ao seu comportamento era de crucial atenção, pois elas faziam parte do patrimônio das famílias. Cabia a elas pertencer a uma família, da qual recebiam o nome, porém sem uma identificação pessoal, podendo ser destinado a estas ainda serem artigo de troca de interesses, como mercadorias, esvaziadas de sua personalidade. Para ilustrar como o comportamento social das mulheres romanas e de como deveriam aparecer para a sociedade se fazia tão importante que apenas a suspeita de César sobre a conduta de sua então esposa, Pompéia, fez divorciar-se dela, pois “Porque os meus devem estar isentos não só do crime, mas, também da suspeita” (SUETÔNIO, 2005, p.56-57). A expressão veio a gerar outra, relativa diretamente ao comportamento das mulheres: “A mulher de César não deve apenas ser honesta, mas parecer honesta” e que perdura até nossos dias. Este dito, independente de veracidade da autoria do próprio César, é emblemático do comportamento feminino em Roma.

A Etrúria, assim como a Grécia, no período arcaico organizava-se politicamente através de uma aristocracia. No entanto, existem diferenças na maneira e nos valores que a elite de uma e outra localidade se manifestava, mesmo que algumas atividades femininas sejam equivalentes. As atividades de cardação e tessitura são comuns para todas as mulheres nas culturas mediterrâneas, mas um dos papéis exercidos pelas mulheres na Antiguidade é de executar cerimônias religiosas. Não nos referimos apenas aos cultos públicos, muitos destes exclusivos a elas, como o de Perséfone, mas a responsabilidade pela manutenção do culto doméstico. A religião doméstica é um aspecto

importante dentro de cultura grega. Ao nos referirmos à religião grega, nos vêm à mente os templos ou seu panteão, a religião cívica. Porém como vemos em Fustel de Coulanges, a religião doméstica ocupava lugar importante no cotidiano dos gregos. A devoção às deidades lares, que representavam os antepassados, estas deveriam ser cultuadas através de oferendas feitas diariamente pelos membros da família- o chefe da família e sua esposa. Na ausência do marido, a esposa assumia a obrigação da oblação (COULANGES, 1981, p.45-6). A esposa podia assumir a responsabilidade do culto porque, quando da ocasião do seu casamento, foi aceita no culto doméstico. Uma das etapas do rito de casamento consistia justamente renunciar ao seu próprio culto familiar e ser aceita no culto do marido. Na cerimônia, a noiva era preparada, vestida e adornada pelos seus e então seu pai, em frente ao fogo sagrado doméstico, proferia dizeres que desacolhiam a filha no culto. Em seguida, estes iam em cortejo à casa do noivo que a recebia na porta. A noiva então entrava na sua nova habitação sendo carregada pelo noivo, num gesto simbólico de acolhimento. Igualmente, eram proferidas palavras frente ao fogo sagrado familiar, agora recebendo a moça na qualidade de novo membro do culto doméstico (GIORDANI, 1984, p. 246-7). Como aponta Coulanges (p. 53), todos os que habitavam na casa passavam por um rito semelhante, com o intuito de ser aceito no seio familiar e sob a proteção das entidades lares. Tal rito também acontecia quando do nascimento dos filhos que passavam pela cerimônia da aceitação sete ou doze dias após o nascimento, segundo a vontade do pai de legitimar a criança. Isto posto, as mulheres eram incumbidas de uma tarefa relevante dentro de seu núcleo familiar que é a manutenção do culto doméstico. Segundo Coulanges (1987, p. 37- 42) culto doméstico reporta a um período remoto na cultura grega. O culto se dá em honra aos antepassados da família, estes reverenciados através das oferendas feitas diariamente em frente ao fogo sagrado, mantido continuamente

aceso. Pensava-se que a regularidade do culto proporcionava prosperidade e, seu contrário, a quebra, traria a ira das entidades, levando a todo tipo de infortúnios.

Não há registros de como a cerimônia de casamento acontecia na Etrúria, mas temos por ideia que se desenrolava tal qual na Grécia, descrita acima. Os cultos domésticos aos lares também faziam parte do cotidiano etrusco (CAMPOREALE, 2011, p. 136-7). Mas como apontado anteriormente, a religião etrusca possui práticas diferentes da religião grega e romana, principalmente quanto à interpretação dos fenômenos da natureza. Sêneca assinala a diferença de interpretação entre etruscos e romanos a respeito dos relâmpagos:

“Esta é a diferença que passa entre nós e os etruscos, que têm grande expertise de explicar o significado dos relâmpagos: nós pensamos que as nuvens colidem então os relâmpagos aparecem; eles pensam que as nuvens devem colidir para que relâmpagos aconteçam. De fato, referindo todas as coisas às divindades nutrem esta crença: que os presságios não dependem do fato que os relâmpagos são verificados, mas que os relâmpagos acontecem porque são destinados a pressagiar o futuro”(Sêneca, *Naturales Quaestiones*, II, 32, 1),⁹⁶

Os relâmpagos são a mais importante marca divina. É o atributo de Tinia, o Zeus etrusco, que se manifesta ainda em outras formas, como deus do submundo. Interpretar este elemento- sua direção, impacto, cor- mostrava os presságios para vida dos indivíduos (PRAYON, 2015, p. 79). Assim como os relâmpagos, outros elementos da natureza eram passíveis de interpretação, tal as vísceras de animais. O “fígado de bronze” de Placência é um modelo de um fígado de ovelha inteiramente subdividido em setores, que correspondem aos quadrantes onde habitam as divindades do panteão dos etruscos. Acredita-se que

⁹⁶ . A citação foi traduzida da publicação “Physical science in the time of Nero; being a translation of the *Quaestiones naturales* of Seneca by John Clarke (1910)”. Disponível em: <https://archive.org/details/physicalsciencei00seneiala/page/78>

era usado para o ensino da aruspiscia. O ponto a ser considerado é que as mulheres etruscas exerciam esta atividade. O registro mais famoso é de Tanaquil, esposa de Lucumone, que tornou-se rei de Roma com o nome de Lucio Tarquínio Prisco, iniciando uma dinastia na cidade. O ponto central na história é que foi através do voo de um pássaro que Tanaquil interpretou como sendo um presságio positivo sua viagem para Roma⁹⁷. Segundo Annette Rathje, Tanaquil é quem impulsiona a carreira do rei, fazendo a mediação entre o poder divino e humano (RATHJE, 1989, p. 76). “*Tanaquil, perita ut volgo Etrusci caelestium prodigiorum mulier*” (LÍVIO, I, XXXIV, 9)⁹⁸. As habilidades de Tanaquil iam além da divinação. Como mencionado por Plínio “*lanan in colu et fuso Tanaquilis*” (História Natural, VIII) a soberana possuía competência para a tessitura com lã.

Segundo Rallo, os etruscos exportavam, para os seus vizinhos, lã para fiar. Segundo a autora italiana, os materiais para a atividade tinha uma relação com a social. Às mulheres das classes mais abastadas fiavam e teciam a lã produzida pelo rebanho de ovelhas que possuía, como Tanaquil, e seu produto era destinado aos mais abastados. Já uma mulher de classe inferior tecia fibras vegetais e seus produtos – roupas de uso comum e até velas para embarcações e mesmo tendas – tinham destinação comum. Esta última classe de trabalhadoras administrava esta produção e distribuição. O poeta Juvenal testemunho saudosos as tecelãs da Etrúria:

“Uma vez que as mulheres do Lácio foram castas por sua pobreza; eles os mantiveram longe do hábito suas casas pobres, trabalho e sono curto, mãos exaustas por lã de Etrúriae

⁹⁷ . Feito relatado tanto por Dionísio de Halicarnasso (Livro III, 47, 3-4) como por Tito Lívio (Livro I, 34, 8-9).

⁹⁸ . “Tanaqui, mulher perita dos prodígios celestes, entre os etruscos” (Lívio, I, XXXIV, 9). (em tradução livre da autora).

Aníbal perto dos portões e dos maridos alarmados na torre de Collina".(JUVENAL, VI,287-290).⁹⁹

Posidônio de Apamea¹⁰⁰, no seu juízo sobre os etruscos, assinala o luxo dos tecidos produzidos e utilizados na decoração dos banquetes. Como Bonfante aponta, tecidos trabalhados ou decorados se equiparavam a materiais nobres como marfim e ouro (BONFANTE, 1989, p. 168). As duas pesquisadoras citadas acima, apontam a importância da atividade de tessitura na economia etrusca e esta é fundamentalmente uma atividade feminina, comprovada pelos inúmeros registros materiais nos enterramentos de todo tipo num largo espaço temporal e de todas as classes sociais. Esses registros são compostos por fusos e rocas de bronze em tamanhos diversos e pesos de tear¹⁰¹. Rallo ainda aponta que esta atividade era apanágio feminino com organização da *dominae* (mulher aristocrata), exemplificada por Tanaquil, de Tarquínia, cidade que contribuiu com os tecidos de linho para velas das embarcações de Cipião, o Africano, numa de suas expedições (RALLO, 1989, p. 151). Como é de entendimento geral, a tessitura fazia parte do cotidiano das mulheres na antiguidade, mas como mostrado acima, há um contexto de especialização da parte das etruscas.

Outro tópico a ser destacado de suma importância é do uso do nome da mãe nos registros de enterramento. Como aponta Bruno D'Agostino "a mulher etrusca era depositária dos símbolos de status" (1994, p. 82) e esta posição justifica as representações femininas como vemos nas tumbas de Tarquínia. Mas para compreendermos a

⁹⁹ . Trecho traduzido da versão italiana disponível em: http://online.scuola.zanichelli.it/perutelliletteratura/files/2010/09/testi-it_giovenale_t10.pdf

¹⁰⁰ POSIDÔNIO de Apamea (*apud*) Diodoro Sículo. Biblioteca Histórica, V, 40.

¹⁰¹Exemplos de registro material são: pesos de tear de Acquarossa, objetos para fiar e tecer na tumba 253 da necrópole de Sorbo (Tarquínia), também nas tumbas AA e KK em Veio. Em Populonia, fusos e rocas nas tumbas de Piano delle Granate. (BARTOLONI, 1989, p. 42-43).

colocação devemos retornar a alguns princípios da história de formação da Etrúria.

Torelli elucida que, no período de transição entre o vilanoviano e o etrusco propriamente (entre o final do século IX e início do XVIII a. C.), não está definida uma organização social diferenciada que reflita nos enterramentos o surgimento de uma nova classe social. De certa forma, os enterramentos apresentam-se de forma homogênea. O autor pontua que ainda a relação do acesso aos recursos e a divisão desses dependia ainda da disponibilidade dos mesmos, distribuída em cada região dos assentamentos das vilas (TORELLI, 2001, p. 52-53). Portanto, os registros materiais das sepulturas têm poucas diferenças entre si em termos socioeconômicos. A principal diferença são os objetos que diferencia os sexos. Ornamentos de guerreiro para homens e de tessitura para mulheres. Lembramos que nesta fase os enterramentos são do tipo fossa ou poço. As sepulturas são de pequena dimensão. Só a partir do século VI a. C surgem as tumbas com câmaras escavadas. Torelli aponta que um número reduzido de sepulturas apresentam um conjunto de objetos que visam diferenciar os indivíduos dos grupos, e estas se referem a guerreiros e mulheres de condição elevada "in altre parole, individui riconosciuti come "capi", *patresfamilias* (e *matresfamilias*), all'interno di un gruppo che si intende autorappresentare come unitário"¹⁰². (TORELLI, 2001, p. 53). A unidade do grupo ainda permanece neste período. Somente algumas décadas a frente, fica evidente a segmentação social decorrente do enriquecimento por causa da exploração do ferro na região, da intensificação da atividade agrícola e comercial¹⁰³. Mas, gostaríamos

¹⁰² "em outras palavras, indivíduos reconhecidos como *chefes*, *paterfamilias* (e *materfamilias*), no interior de um grupo que pretende auto representar-se como unitário".

¹⁰³ Ver em Camporeale, 2011, p. 77 ss.

de pontuar que Torelli evidencia a presença da matresfamilias nos sepultamentos de indivíduos com distinção no grupo. Deste modo, o patresfamilias não se apresenta sozinho como chefe frente ao grupo, compartilha seu espaço com a mulher. A configuração com a mulher acompanhando o esposo nos enterramentos vai se manter ao longo do desenrolar da cultura etrusca, ainda que com diferenças tipológicas. Dentro da cultura etrusca a presença da mulher alude à continuidade da descendência e da família. A mulher é geradora e fundamenta a perpetuidade do grupo. Como lembra Cerchiai “é signo de vitalidade, que gera e assegura a posteridade” (CERCHIAI, 2015, p.39).

Uma das primeiras configurações de um casal compartilhando o banquete está na urna cinerária de Montescudaio¹⁰⁴, datada cerca de meados do século VI a.C. Vemos Anthony Tuck (1994, p. 617-28) que as primeiras representações de banquete em enterramentos apresentam o casal sentado, como na urna de Montescudaio. Ainda é um período anterior a fase orientalizante, que vai mudar radicalmente a composição das imagens nas sepulturas. A estela funerária de Fiesole, do final do VII a. C., apresenta duas cenas de banquete, uma delas com a mesma configuração, de um casal compartilhando a mesa. No entanto, o interessante é que apresenta uma cena de banquete reclinado na parte superior da estela, revelando uma fase de transição para o orientalizante.

¹⁰⁴ Imagem acessível no site do Museu Arqueológico de Florença: Urna de Montescudaio



1. Florença. Palácio de Ubaldino Peruzzi. Estela funerária em pedra. c. 615-600. a.C. Imagem da instituição.

A estela de Fiesole é emblemática porque mostra a adoção de um novo modelo de representação que ilustra a posição social emergente do casal e sua atualização quanto a esses novos modelos.

Como mencionado acima, o período (século VII a. C.) é marcado por mudanças socioeconômicas profundas, que fez surgir uma camada social ávida por bens de consumo que espelhassem sua condição enriquecida, justificando a importação em larga escala dos produtos de luxo (século VI a.C.) e a vinda de artistas oriundos da Grécia jônica que trouxeram uma iconografia inédita na região (CAMPOREALE, 2011, p.84 ss; BOMENTRE, 2017, p.113).

A ânfora encontrada nas cercanias de Roma, em Osteria dell'Osa, datada do século VIII a. C., é o primeiro registro de inscrição na península itálica¹⁰⁵. Ela pertence a um conjunto funerário feminino, onde havia objetos de fiação e tessitura. O vaso foi encontrado depositado ao lado de uma ossada feminina e a inscrição está nítida e é frequentemente interpretada por: *Eulin*, "aquela que fia bem o linho". Segundo Di Poce, os primeiros registros de objetos com inscrições na península itálica estão relacionados a sepulturas femininas juntamente

¹⁰⁵ Ânfora em terracota, séc. VIII a.C. Museu Nacional Romano das Termas de Diocleciano. Imagem pertencente ao acervo.

com objetos de filatura e tessitura e só num segundo momento passam a ser relacionadas com conjuntos funerários masculinos. Em enterramentos femininos nas necrópoles de Veio e Vulci há registros de objetos do universo feminino - rocas, fusos e carreteis-com inscrições, o que nos leva a aferir que pode haver uma ligação entre a tecelagem e a transmissão da escritura (DIPOCE, 2007, p. 11). Nas palavras de Rallo:

“se alguns objetos referem-se às inscrições de nomes femininos nas fórmulas de dedicação que aparecem no advento da escritura na Etrúria, podemos supor que as mulheres tinham acesso a compreensão das inscrições e que estavam em grau de compreender o texto” (RALLO, 1989. *Apud* DIPOCE, 2007, p.11).

Esta conjuntura social se configura como diametralmente oposta à conjuntura social de outras sociedades mediterrâneas. Como mencionada acima o discurso de Péricles sobre o silenciamento das mulheres, lhes negando uma existência autêntica, encontramos aqui a prerrogativa de presença manifesta análoga à masculina. As mulheres etruscas tinham o direito a nomes próprios individuais, já registrados desde o alvorecer do século VII a. C., em objetos com inscrição que seguem o modelo de dedicação onde as peças “falam”: “Eu sou de *Anthaiá* ” ou “*Velalia* me ofertou para *Tinia*”, etc.

Os etruscos, tanto homens quanto mulheres, eram nomeados seguindo a fórmula que contém: um prenome, o nome da *gens* que pertence, o sobrenome e a filiação que incluía o genitivo do matronímico:

“*Arnth Churcle di Larth figlio (e) di Ramtha Peevthi zilc parxis fu appartenente ai maru civico sacerdote (che) ha funzionato di anni settantacinque? morto*”¹⁰⁶. (PALLOTTINO, 1975, p. 403)
 (“*Arnth Churcle* filho de *Larth* e de *Ramtha*”...).

¹⁰⁶ . A inscrição foi traduzida do etrusco para o italiano pelo autor (Pallottino). Não há como transcrevermos do etrusco diretamente por ser uma língua grafada com caracteres diferentes.

Depois da filiação, a inscrição se refere ao cargo que o falecido ocupou em vida – um alto funcionário de magistratura e que viveu até os setenta anos. Como vemos em Marta Sordi, a indicação da filiação na antiguidade era equivalente ao direito de cidadania e concluiu-se que entre os etruscos o reconhecimento da cidadania se dava também através da origem materna, assim era necessário apenas que a mãe reconhecesse o filho para lhe garantir pelo menos certos direitos civis (SORDI, 1995, p. 164). Ponto que faz referência à colocação de Teopompo de que “os etruscos criam todas as crianças, não importando quem seja o pai”. De fato, a assertiva do grego só confirma sua incapacidade de compreender uma cultura e costumes que não são os seus. Como vemos em Di Poce (2007, p.12), enquanto a filiação materna é um reconhecimento no seio social da existência daquele filho, a filiação paterna garante o direito de propriedade da criança à sua herança familiar. Assim, a diferença entre as etruscas e romanas quanto ao seu nome é que enquanto as romanas recebem um nome de pertencimento a sua gens, adicionado às vezes o genitivo do pai ou do marido e em raras vezes um prenome, a etrusca, da sua parte, recebe o prenome adicionado ao nome de ascendência (SORDI, 1995, p. 165).

Retornando a frase de D’Agostino, além da menção de Rallo de que a escrita também circulava no universo feminino, portanto capazes de compreender os caracteres, Mariassunta Cuozzo compreende que as mulheres também estavam relacionadas à transmissão da linguagem escrita, melhor dizendo, do ensinamento da escrita em seu grupo¹⁰⁷ (CUOZZO, 2015). Desta forma, dentro de seu grupo, a mulher tem o domínio de uma competência e a transmite internamente para sua

¹⁰⁷ . A pesquisadora se refere às inscrições em conjuntos sepulcrais de crianças e jovens.

descendência, além das habilidades da tessitura, a escrita. Lembramos aqui a menção que Plínio faz das habilidades de Tanaquil para filatura, deste modo, o domínio de um legado se apresenta como sinal de distinção no grupo.

D'Agostino aponta que entre os séculos VIII e VII a. C., período referido por Torelli acima, os enterramentos destacados por registros mais ricos e mais elaborados são normalmente de mulheres. As deposições femininas contam com vários objetos de bronze, conjuntos de utilitários domésticos e objetos de uso sacro referente aos cultos domésticos aos lares e a deusa Héstia. (D'Agostino, 1999, p. 81-2). Desta forma, a mulher se torna dignitária dentro de seu grupo, garantindo a continuidade de sua linhagem.

Em vista do exposto acima, podemos aferir que a maior diferenciação entre a mulher etrusca e suas coevas de outras localidades, antes de qualquer referência dos homens estrangeiros sobre seu comportamento tomado por pervertido, era o direito a uma individualidade. Direito esse crucial, que ainda, no nosso século XXI é muitas vezes negado às mulheres.

BIBLIOGRAFIA

Autores Antigos:

ARISTÓTELES. Política. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UNB, 1988.

_____. Fragmenta Historicorum Graegorum. Disponível em: <http://www.dfhg-project.org/>

ATHENAEUS. The Learned Banqueters. Edição e tradução S. Douglas Olson. Londres: Harvard University Press, 2010.

DIONISIO DE HALICARNASSO. História da Roma Arcaica. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0572%3Abook%3D2%3Achapter%3D25%3Asection%3D6>

JUVENAL. Sátiras. Disponível em: http://online.scuola.zanichelli.it/perutelliletteratura/files/2010/09/testi-it_giovenale_t10.pdf

POSIDÔNIO de Apamea (*apud*) Diodoro Sículo. Biblioteca Histórica. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/DiodorusSiculus4D.html>

SÊNECA. *Naturales Quaestiones* by John Clarke (1910). Disponível em: <https://archive.org/details/physicalsciencei00seneiala/page/78>

SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

TEOPOMPO. IN: ATHENAEUS. *The Deipnosophists book IV*. Tradução C. D. Yonge (1854). Disponível em: <http://www.attalus.org/old/athenaeus4.html>

TITO LÍVIO. Livro I. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu; GARRAFFONI, Renata Senna. *Historiografia: Salústio, Tito Lívio e Tácito*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

- _____. Livro V. Edição L. Whibley. Cambridge: University Press, 1894. Disponível: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0026%3Abook%3D5%3Achapter%3D1>

VALERIO MASSIMO. *Facta et dicta memorabilia*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0675%3Abook%3D6%3Achapter%3D3%3Asection%3D9>

Referências Bibliográficas

BOMENTRE, Nancy M. A. B. Fase orientalizante na Etrúria: transformações na cultura e arte. In: CÂNDIDO, Maria Regina. *Rede de conectividades no mediterrâneo antigo: múltiplos olhares sobre relações socioculturais, comerciais e políticas em sociedades mediterrâneas*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2017.

BONFANTE, Larissa. *Etruscan dress as historical source: some problems and examples*. *American Journal of Archaeology*, v.75, n 3, p. 277-284, 1971

CAMPOREALE, Giovanangelo. *Gli etruschi*. Milão: UTET Libreria, 2011a.

CERCHIAI, Luca; MENICHETTI, Mauro. La messa in scena della morte nell'immaginario della pittura tombale tarquiniese di età arcaica. IN: OTIVM. *Archeologia e cultura del mondo antico*. DOIX/otium.vilil.xxx. N°3, ano 2017, artigo 1. Disponível em: https://www.academia.edu/35542402/La_messa_in_scena_della_morte_nellimmaginario_della_pittura_tombale_tarquiniese_di_et%C3%A0_arcaica

COULANGES, Fustel de. A Cidade Antiga. Tradução: Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

CUOZZO, Mariassunta. Rappresentazione e interpretazione: obiettivi e prospettive nella lettura della necrópole. Alcune considerazioni sul significato degli oggetti scritti. In: HAACK, Marie Laurance. L'écriture et l'espace de la mort. Épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine. Coleção da Escola Francesa de Roma, 2015. Disponível em: <http://books.openedition.org/efr/2771>.

D'AGOSTINO, Bruno. I principi dell'Italia centro-tirrenica in epoca orientalizzante. In: Les princes de la protohistoire et l'émergence de l'État. Actes de la ronde internationale organisée par le Centre Jean Bérard et L'École Française de Rome Naples. Roma: École Française de Rome (publications), 1999. Disponível em: www.persee.fr/doc/efr_0223-5099_1999_act_252_1_6006

DELLAFINA, Giuseppe Maria. L'archeologia delle pratiche funerarie. Mondo etrusco-italico. Il Mondo dell'archeologia, 2002. Disponível em: <http://www.treccani.it>.

DENTZER, Jean-Marie. Aux origines de l'iconographie du banquet couché. Revue archéologique, 1971, 2, p. 252.

DI POCE, Rossana. Le donne in Etruria tra orientalizzante ed arcaismo. Corso online. Turim: Università degli studi di Torino, 2007.

DUARTE, Adriane da Silva. In: ARISTÓFANES. Lisístrata e As Tesmoforiantes. Tradução e introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; GARRAFFONI, Renata Senna. Historiografia: Salústio, Tito Lívio e Tácito. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

GIORDANI, Mário Curtis. História da Grécia- Antiguidade I. Petrópolis: Vozes, 1984.

IZZET, Vedia. The Archaeology of Etruscan Society. Cambridge: University Press, 2007.

KNOX, Bernard. In: HOMERO. Odisseia. Introdução. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

MIREAUX, Émile. La vie quotidienne au temps d'Homère. Paris: Librairie Hachette, 1954.

PALLOTTINO, Massimo. *Etruscologia*. Milão: Editore Ulrico Hoepli, 1975(a).

PRAYON, Friedhelm. *Gli etruschi*. Bolonha: Società Editrice il Mulino, 2ª edição, 2015.

RALLO, Antonia (org.). *Le donne in Etruria*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989.

SORDI, Marta. La donna etrusca. In: *Prospettive di Storia Etrusca*. Como: Ed. New Press, 1995.

TORELLI, Mario. *Storia degli Etruschi*. Roma: Editori Laterza, 2001.

TUCK, Anthony. The Etruscan seated banquet: Villanovian ritual and Etruscan Iconography. *American Journal of Archeology*, vol. 98. N.4, out, 1994. P.617-628. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/506549>.

ELLAS TAMBIÉN ESTUVIERON: FIGURAS FEMENINAS DE GUERRA EN LA LITERATURA GRIEGA ANTIGUA

THEY WERE ALSO: FEMALE WAR FIGURES IN ANCIENT GREEK LITERATURE

Pilar Gómez Cardó¹⁰⁸

Artigo recebido em 20 de junho de 2022
Artigo aceito em 20 de junho de 2022

Resumen: En el mundo griego antiguo, la guerra es una actividad masculina como reflejan los textos que alaban el valor de los combatientes y relegan a un segundo plano a las mujeres. Este artículo aborda algunos algunos pasajes de la literatura griega clásica que ponen de relieve la implicación directa de las mujeres en la guerra.

Palabras clave: Mujeres, Guerra, Grecia clásica, Literatura griega.

Abstract: In the ancient Greek world, war is a male activity as it is reflected in the texts that praise the courage of combatants and relegate women to the background. This paper presents some passages from classical Greek literature that highlight the direct involvement of women in war.

Keywords: Women, War, Classical Greece, Greek Literature.

Guerra, mujeres y literatura

En lo que narran las mujeres no hay, o casi no hay, lo que estamos acostumbrados a leer y a escuchar: cómo unas personas matan a otras de forma heroica y finalmente vencen. O cómo son derrotadas. O qué técnica se usó y qué generales había. Los relatos de las mujeres son diferentes y hablan de otras cosas. La guerra femenina tiene sus colores, sus olores, su iluminación y su espacio. Tiene sus propias palabras. En esta guerra no hay héroes ni hazañas increíbles, tan solo hay seres humanos involucrados en una tarea inhumana.

S. Aleksíevitx. La guerra no tiene rostro de mujer¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Universitat de Barcelona (UB). Doctora en Filología griega. Email: pgomez@ub.edu.

Estas palabras fueron escritas, en el original ruso del año 1985, por la Premio Nobel de Literatura 2015, la escritora y periodista bielorrusa Svetlana Aleksíevich, pero pueden servir también para introducir una reflexión general sobre la vinculación de la mujer y la guerra en el mundo griego antiguo. El pasaje habla de los matices propios de una guerra femenina bien distinta a la guerra de los hombres, y escasamente representada, podríamos añadir, cuando se trata de forjar el relato de una guerra –entendiendo el término ‘relato’ como la elaboración de una determinada versión de los hechos que pasará a la historia, de acuerdo con el análisis de Van Dijk (2009) en el ámbito específico de la política–. También en el mundo antiguo ese relato estuvo dominado por la voz masculina.

El pensador del arcaísmo griego, Heráclito de Éfeso, define la guerra como un soberano y un principio generador que determina la condición de cada individuo, con términos como “padre” (πατήρ) o “rey” (βασιλεύς), todos ellos de género gramatical masculino, al igual que la propia guerra (πόλεμος): πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε, τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε, τοὺς δὲ ἐλευθέρους (“La guerra es el padre de todo, y también rey de todo; a unos los mostró como dioses, a otros como hombres; a unos los hizo esclavos, a otros libres”)¹¹⁰.

La guerra se encuentra en los albores de la literatura griega, porque está bien presente en los mitos que ésta contiene, como muestra la poesía de Homero. La *Ilíada* narra un episodio de la larga contienda mantenida en campo troyano por héroes aqueos, y la *Odisea* relata el regreso de uno de esos héroes, Odiseo, a su patria Ítaca

¹⁰⁹ La cita corresponde a la traducción castellana de Yulia Dobrovolskaia y Zahara García González, publicada por Penguin Random House Grupo Editorial (Barcelona, 2015, 14).

¹¹⁰ Heracl. D64 Laks-Most. Las traducciones de los textos griegos son de nuestra autoría.

después de la toma de Troya. Ambos poemas celebran el nombre de ilustres hombres que destacaron entre sus iguales por la preeminencia en el combate, también por su poder e ingenio, como indican los versos iniciales de ambos poemas. La cólera destructora que el aedo menciona en su invocación a la divinidad es la de Aquiles: “Canta, oh diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo, funesta que causó infinitos males a los aqueos... (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, *Il.* 1.1-2); y ἄνδρα (“hombre”) es la primera palabra de la *Odisea*: “Háblame, Musa, del varón de multiforme ingenio que durante tanto tiempo anduvo errante” (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη, *Od.* 1.1-2). También secuela de la Guerra de Troya es el principal poema épico de la literatura latina, la *Eneida*, donde, cantando “las armas y al héroe” (arma virumque cano..., v. 1), Virgilio explica la fuga desde de la patria destruida del héroe troyano Eneas, destinado a fundar una nueva ciudad y a crear un vasto imperio, como preconiza Anquises:

Tu regere imperio populos, Romane, memento
 hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem
 percere subiectis et debellare superbos.
 (*Aen.* 6.851-853)

Tú, romano, recuerda tu misión: regir los pueblos con tu mando.
 Estas serán tus artes: imponer leyes de paz, conceder tu favor a
 los humildes y abatir a los soberbios.

El elogio de la muerte en batalla, no ya en una guerra mítica, sino histórica, y la exaltación del combatiente valeroso, cuya excelencia guerrera le reporta tanto gloria imperecedera como el respeto de sus conciudadanos, nutren la poesía arcaica griega en las elegías de Calino de Éfeso (s. VII a. C.) y de Tirteo de Esparta (s. VII a. C.)¹¹¹:

¹¹¹ Las elegías de Tirteo surgen en el contexto de las Guerras Mesenias, que, desde finales del s. VIII a. C. y a lo largo de veinte años, en el Peloponeso enfrentaron a Mesenia y Esparta, cuando esta buscaba tierras suplementarias para garantizar su crecimiento y fue invadiendo Mesenia, cuyo territorio estaba en buena parte sin

ὦ νέοι, ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες,
μηδὲ φυγῆς αἰσχρῆς ἄρχετε φόβου,
ἀλλὰ μέγαν ποιεῖτε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν,
μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι
(Tyrt. fr. 7.1-4 Gentili – Prato)

Jóvenes, hala, luchad con firmeza, hombro con hombro, no empecéis la infame huida ni el miedo, forjad, en vuestro pecho, un ánimo grande y robusto, no améis la vida cuando combatáis en el frente.

Igualmente, la guerra, con la crueldad, los horrores y la heroicidad que le son inherentes, inspiró a los poetas trágicos para poner sobre la escena las diversas facetas de cualquier conflicto: un enfrentamiento fratricida, como plasmó Esquilo en *Siete contra Tebas*, y sus secuelas, descritas por Sófocles en *Antígona*; el cruel destino de los derrotados, trasladado al escenario teatral por Eurípides en tragedias como *Hécuba*, *Troyanas*, *Andrómaca...*; el lamento de los bárbaros enemigos por la derrota en Salamina (480 a. C.), reflejado por Esquilo en *Los Persas* –la más antigua de las tragedias conservadas enteras y basada en hechos casi contemporáneos a su presentación en Atenas en la primavera del año 472 a. C.¹¹²–, son solo algunos ejemplos.

La guerra también articuló desde sus orígenes el relato historiográfico, como de manera programática manifiestan Heródoto y

cultivar. La disputa se saldó a favor de Esparta y contribuyó a definir el modo de ser de esta *polis* y al desarrollo de su organización militar (Fornis, 2017, 157-171). Sobre Tirteo, ver Brunhara (2014, 31-64), Gerber (2017, 102–107). También las elegías de Calino serían reflejo de las guerras que la ciudad jonia de Éfeso mantenía con los Cimerios, un pueblo de origen indoiranio que invadió Asia Menor en el siglo VII a. C. Como en el caso de Tirteo sus dísticos están marcados en aspectos formales por la tradición épica, pero no exhortan a la excelencia en el combate individual, sino a la lucha en formación hoplítica, propia de un ejército que combate unido (Gerber, 2017, 99-101).

¹¹² Harrison (2000) revisa la relación entre esta tragedia y la guerra real contra los persas y considera que la obra de Esquilo es, ante todo, un reflejo de la ideología de la *polis* ática en defensa de su incipiente imperialismo. Por otra parte, García Novo (2015, 49-62) destaca el papel subsidiario de la reina Atosa como figura puente entre el rey Darío, su esposo, y el rey Jerjes, su hijo, puesto que ella “interviene entre los versos 150 y 851, pero el principio y el final de la tragedia son exclusivamente de hombres” (p. 54).

Tucídides en el prólogo de sus obras, donde son mencionados respectivamente los griegos y los bárbaros, los atenienses y los lacedemonios, pero con un reducido, por no decir nulo protagonismo de la mujer en el desarrollo narrativo¹¹³.

Asimismo, el arte griego aleja de la guerra a las figuras femeninas, que suelen ser representadas llevando a cabo las tareas que les corresponden en su papel de madres, esposas o administradoras del hogar, como ilustran las estelas funerarias o las estatuillas de Tanagra (s. IV-III a. C.), y recuerda Jenofonte: “Para una mujer es más honesto permanecer dentro de casa que deambular de puertas a fuera, mientras que para un hombre es más vergonzoso quedarse dentro de casa que cuidarse de los asuntos de fuera (τῆ μὲν γὰρ γυναικὶ κάλλιον ἔνδον μένειν ἢ θυραυλεῖν, τῷ δὲ ἀνδρὶ αἴσχιον ἔνδον μένειν ἢ τῶν ἔξω ἐπιμελεῖσθαι, Oec. 7.30.5). Sin duda, entre esas tareas externas propias del varón, la guerra ocupaba un papel destacado.

En el Olimpo, la guerra está tutelada por dos divinidades, Ares y Atena, pero el dios simboliza solo la fuerza y la brutalidad, como denotan algunos de los epítetos que lo identifican –“verdugo de guerreros”, “insaciable de batallas”, “monstruoso”, “de bronce”, “azote de mortales”, “de casco tembloroso”...–, mientras que la diosa “de ojos de lechuza” hace compatibles sus destrezas guerreras con la sensatez y la reflexión, con la inteligencia, y protege a héroes civilizadores como Perseo en su lucha contra la monstruosa Gorgona.

¹¹³ A pesar de esos silencios en las fuentes antiguas y del silencio de la historiografía moderna del mundo griego antiguo, que compartían esa invisibilidad sobre la memoria histórica de las mujeres, a partir de la década de los setenta del pasado siglo, el interés por las mujeres en la cultura griega surgió con fuerza, aunque no fue ajena a la oposición por parte de algunos sectores académicos más conservadores. Como describe Picazzo (2008), la revisión crítica de aspectos teóricos y metodológicos esenciales para la investigación de las sociedades clásicas y de la historia de las mujeres ha puesto de manifiesto que también ellas y sus actividades tuvieron un papel esencial en la historia de la ciudad griega.

Sin embargo, a pesar de estas premisas, es posible pensar en los olores o colores propios de la guerra femenina –de acuerdo con las palabras de Aleksiévitx que introducen este texto–, cuando leemos algunos pasajes de literatura griega que reflejan el imaginario de la Grecia antigua en lo que a la relación entre la mujer y la guerra atañe, y que permiten ser abordados como ejemplo de la presencia e implicación en la guerra de figuras femeninas en tanto que causantes, víctimas, redentoras de la guerra, e incluso combatientes en ella.

Casus belli con nombre de mujer: la bella Helena

Según la tradición, el detonante de la Guerra de Troya fue el rapto de Helena de Esparta por parte del príncipe troyano Paris. Este suceso es la consecuencia directa de otro relato mitológico: la manzana dorada que la diosa Eris ("Discordia") lanzó entre los dioses como premio para la más bella durante las bodas de Peleo y Tetis, progenitores del héroe Aquiles. Un diálogo atribuido a Luciano de Samósata (s. II d. C.), titulado *Caridemo o sobre la belleza*, explica que las diosas Hera, Atena y Afrodita estaban, cada una de ellas, tan orgullosas de su belleza que compitieron por hacerse con la manzana. También Luciano, en el diálogo *Juicio de diosas*¹¹⁴, explica que Zeus no quiso grangearse el odio de ninguna de las tres divinidades y, por ello, renunció a resolver la disputa entre ellas, encomendando el veredicto a Paris, "bello y experto en temas de amor" (καλὸς τε αὐτὸς εἶ καὶ σοφὸς τὰ ἐρωτικά, § 1). Éste examinó con sus propios ojos la belleza de las diosas¹¹⁵, pero arbitró por los regalos que cada una le ofreció si fallaba a su favor: el dominio de Asia fue la promesa de Hera, Atena le garantizó

¹¹⁴ El samosatense retoma el motivo del juicio en el Ida en *Diálogos marinos* 7, donde la nereida Galene preconiza el fallo a favor de la diosa Afrodita, "a no ser que el árbitro esté mal de la vista" (ἦν μὴ πᾶν ὁ δῖαιτητὴς ἀμβλυώπτη, *DMar.* 7.2).

¹¹⁵ Sobre la importancia del campo semántico de 'ver' en este diálogo, ver Gómez (2014, 75-95).

la victoria en las guerras y Afrodita le brindó la boda con Helena. En el diálogo de Luciano, la puesta en escena del desarrollo del famoso juicio –un tema de larga tradición en la historia del arte desde la Antigüedad hasta nuestros días–, desvela otros rasgos de la personalidad de la espartana que interesaron particularmente a Paris; es decir, no solo el joven pastor se sintió atraído por su juventud y extraordinaria belleza, propia de una hija de Zeus y de Leda, o por su afición al gimnasio y a la palestra, sino sobre todo por su fuerza seductora y capacidad de atracción. De ambas –según refiere la propia diosa Afrodita en su discurso para convencer a Paris de que ella es la más bella– constituye una prueba fehaciente el hecho de que el héroe Teseo, ya entrado en años, raptó a Helena cuando aún no tenía siquiera edad de casarse. Pero este episodio no mermó el atractivo de la espartana, sino al contrario, porque más tarde todos los nobles aqueos igualmente la pretendieron, resultando entonces Menelao escogido como esposo entre todos ellos. Los mitógrafos antiguos discrepan sobre si fue Helena –así lo explica Higino en *Fábulas* 78– o Tindareo, su padre, quien eligió a Menelao –según la versión de Apolodoro, *Biblioteca* 3.10.9–, sin embargo, las fuentes sí concuerdan en que todos los pretendientes, antes de conocer el veredicto, se comprometieron bajo juramento a defender al vencedor, de cualquier ultraje que amenazara su matrimonio por causa de Helena. Este pacto llevó a los caudillos griegos a participar en la expedición contra los troyanos para recuperar a Helena, cuando fue raptada por Paris. Sin duda, el juicio y veredicto en el Ida constituyen una demostración inequívoca del poder de la diosa Afrodita y de su travieso hijo Eros para obtener la manzana de la Discordia, y convierten a Helena y su belleza en la causa de una guerra.

Vae victis: vítimas femininas del conflicto

Si un solo nombre, el de Helena, señala en la tradición literaria y en el imaginario griego la causa de la Guerra de Troya, los nombres de mujeres se multiplican cuando se trata de identificar a sujetos pasivos de ese mismo conflicto: Ifigenia, Casandra, Hécuba, Electra, Briseida, Clitemestra, Andrómaca, entre otras. Así, el inicio de la expedición aquea va asociado al sacrificio de Ifigenia: el rey Agamenón, comandante en jefe de las tropas griegas, está dispuesto a inmolar a su propia hija a cambio de obtener vientos favorables para que el ejército aqueo pueda zarpar hacia Troya. La actitud del rey de Micenas muestra cómo la guerra –y el honor que a él le reportará– es un interés prioritario, consubstancial a su condición de líder y superior al respeto por la vida de una joven, incluso aunque se trate de su propia hija. De ahí, la indignación, sobresalto y desespero de Clitemestra al conocer los planes de su esposo y el pretexto de una boda para llevar hasta Áulide a la joven doncella, como describe Eurípides en la tragedia *Ifigenia en Áulide* (vv. 876-882):

CLITEMESTRA.- ¡Ah, infeliz de mí! ¿Es que se ha vuelto loco mi esposo?

ANCIANO.- Está sano de mente, excepto para ti y tu hija. En eso no anda cuerdo.

CLITEMESTRA.- ¿Por qué razón? ¿Qué demonio vengador le arrastra?

ANCIANO.- Presagios, según dice al menos Calcante, a fin de que se ponga en marcha el ejército.

CLITEMESTRA.- ¿A dónde? ¡Desgraciada de mí, y desgraciada aquella a la que piensa matar su padre!

ANCIANO.- Hacia el palacio de Dárdano, para que Menelao recupere a Helena.

CLITEMESTRA.- ¿Entonces, a cambio de Ifigenia está fijado el destino de Helena?

Ya en Troia y una vez iniciada la lucha, la disputa por cautivas troyanas –por lo tanto, siendo ellas sujetos totalmente pasivos– provoca la cólera de Aquiles, que es precisamente, como ya hemos señalado, el

tema objeto de canto en la *Ilíada*. En efecto, la ira del cabecilla mirmidón se desata cuando Agamenón debe devolver a Criseida –la esclava que él eligió como botín– a su padre Crises, sacerdote de Apolo, con el fin de apaciguar al dios y detener la plaga que azotaba al ejército aqueo. Agamenón exigió como compensación llevarse a Briseida, que era precisamente el botín de Aquiles. Ello provoca el enojo de este, que resuelve abandonar el combate y pedir a su madre Tetis que interceda ante Zeus para que el dios supremo impida a los griegos la victoria mientras Agamenón no rectifique su decisión y repare el honor de Aquiles.

Asimismo, una célebre escena de la *Ilíada*, la despedida de Héctor y Andrómaca, cuando el héroe está a punto de ir al campo de batalla, anticipa el destino de las mujeres troyanas, que, como bien atestigua la poesía trágica, se convierten en símbolo del universal y funesto azar que alcanza siempre a las víctimas de una guerra. El ruego de Andrómaca a su esposo es muy preciso:

Ἕκτορ ἀτὰρ σὺ μοί ἐσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
 ἡδὲ κασιγνητός, σὺ δέ μοι θαλερός παρακοίτης·
 ἀλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιρε καὶ αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργῳ,
 μὴ παῖδ' ὄρφανικὸν θήῃς χήρην τε γυναῖκα.
 (Hom. *Il.* 6.429-432)

Héctor, para mí tú eres un padre, una venerable madre, un hermano; tú eres para mí un esposo pletórico de vida. ¡Ea!, sé compasivo, quédate aquí en la torre, para no dejar a un niño huérfano y viuda a tu mujer.

Las palabras de Andrómaca, angustiadas, angustiadas, son la pura expresión del sentimiento de una esposa y madre, però, en realidad, solo sirven para reafirmar qué concierne a un guerrero tan valiente como Héctor: luchar, si es preciso hasta la muerte, en defensa de sus conciudadanos –troyanos y troyanas– y de un inmortal renombre

(κλέος)¹¹⁶. Por lo tanto, Héctor puede conmovirse ante las lágrimas de su esposa, pero es inflexible en la decisión de combatir:

δαιμονίη μή μοι τι λῆν ἀκαχίζεο θυμῶ·
 οὐ γάρ τις μ' ὑπὲρ αἴσαν ἀνήρ Ἴδι προΐάψει·
 μοῖραν δ' οὐ τίνα φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,
 οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπὴν τὰ πρῶτα γένηται.
 ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε
 ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
 ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
 πᾶσι, μάλιστα δ' ἔμοι, τοῖ Ἰλίῳ ἐγγεγάσιν.
 (Hom. *Il.* 6.486-493)

¡Desdichada! Que no se aflija por mí en exceso tu corazón, porque nadie me enviará al Hades antes de lo dispuesto por el destino; y afirmo que de su seno ningún hombre puede escapar, sea valiente o cobarde, una vez nacido. Vuelve a casa para atender tus tareas, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se ocupen del trabajo; la guerra incumbe a los varones, a todos, y a mí el primero, cuantos nacimos en Ilión.

El sentimiento universal de fatalidad de esta famosa escena fue inmortalizado por de Chirico (*Ettore e Andromaca*, 1917) en una cuidadosa reinterpretación cuando Europa se fracturaba por la Primera Guerra Mundial. El texto de la *Ilíada* no es sólo la conciencia de un último encuentro, de un último abrazo antes de una muerte cruenta e inexorable, sino la impotencia ante un destino cruel que convierte en un maniquí al ser humano, en particular a las figuras femeninas que ni siquiera serán objeto de canto glorioso.

La terrible premonición de Andrómaca se transforma en cruel realidad en las tragedias relacionadas con el llamado Ciclo troyano, en particular, en una pieza que ha sido considerada como “el mayor alegato contra la guerra y sus consecuencias que nunca se haya puesto en escena” (Melero, 1990, 22): las *Troyanas* de Eurípides. Esta

¹¹⁶ Sobre el significado del término κλέος unido a la memoria imperecedera, dispensada a través del canto del poeta, ver Nagy (1979, 16-18 y *passim*).

obra plasma sin paliativo el horror de la guerra una vez terminada, las funestas consecuencias que siempre acompañan a los vencidos, pero que también llegan a los vencedores: la impiedad (ὑβρις) de los aqueos, destructores de recintos sagrados, violadores de vírgenes sacerdotales, asesinos de niños, acabará atrayendo igualmente sobre ellos la perdición, como experimentó Agamenón, asesinado por las intrigas de su propia esposa al regresar a Micenas¹¹⁷; una muerte, no obstante, que deja sin resolver el dolor femenino (Cacciari, 2014, 6-17) y que el mismo Agamenón, ya en el Hades, considera indigna de su condición heroica:

οὔτ' ἐμέ γ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσαν
 ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀὔτην,
 οὔτε μ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου,
 ἀλλὰ μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε
 ἕκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ οἴκόνδε καλέσσας,
 δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.
 ὡς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ·
 (Hom. Od. 11.406-412)

Ni Posidón me mató en las naves, desencadenando un fuerte soplo de terribles vientos, ni hombres enemigos me doblegaron en tierra firme. Egisto fue quien maquinó mi muerte y mi hado de acuerdo con mi funesta esposa: me inmoló, invitándome a su casa para un banquete, como se mata a un buey junto al pesebre. Así morí con esta deplorable muerte.

Eurípides presentó las *Troyanas* en el año 415 a. C., coincidiendo con un momento difícil en la Guerra del Peloponeso, cuando la Paz de Nicias (421 a. C.) se tambaleaba por dos sucesos que marcarán para Atenas el inicio de un rumbo desafortunado, como atestigua el relato historiográfico de Tucídides: la masacre de la isla de Melos (Th. 5.85-113) y la aprobación de la expedición a Sicilia (Th. 6.8), “que significará el

¹¹⁷ La muerte del Atrida es el argumento de la tragedia *Agamenón* de Esquilo. Esta pieza junto con las *Coéforas* y las *Euménides* integra la única trilogía conservada del drama antiguo, representada en las Grandes Dionisiacas del año 458 a. C., donde obtuvo el primer premio.

principio del fin para la Atenas soñada por Pericles” (Vela Tejada, 2016, 471)¹¹⁸. Las cautivas troyanas, que integran el coro de esta tragedia, abren el primer estásimo con una invocación a la Musa para pedir, a la divinidad, a la manera épica, que le inspire un nuevo canto sobre Troya, esta vez de duelo:

(Χο.) ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ
 Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
 ἄισον σὺν δακρύοις ὠιδᾶν ἐπικήδειον·
 νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω...
 (E. Tr. 511-515)

Por Ilión, oh Musa, entona para mí con nuevos himnos, entre lágrimas, un canto fúnebre. Pues ahora gemiré en mi melodía por Troya...

Este canto de nueva trama adquiere una dimensión fundamental en el tema que nos ocupa, si más allá de cambios estilísticos y narrativos, de innovaciones de ritmo y melódicas¹¹⁹, la novedad de estos καινῶν ὕμνων, de estos nuevos himnos, se orienta hacia una visión diferente de los temas e ideales propios de la tradición épica cuando su ciclo mítico por excelencia es usado de una forma antiheroica (Croally, 1994, 17-47) que convierte la gran victoria helena frente al bárbaro troyano en un “paradigma de la guerra despiadada de conquista” (Vela Tejada, 2016, 470). Eurípides presenta la toma de Ilión desde el punto de vista femenino, de las mujeres troyanas, víctimas principales de la guerra, mientras esperan el momento terrible de ser deportadas como esclavas de los caudillos griegos; una fatídica fortuna que el propio Héctor como funesto presagio ya había anunciado a Andrómaca cuando imaginaba la posible ruina de Troya y las sufrimientos futuros de su esposa: “Alguno de los aqueos de bronceas

¹¹⁸ Un análisis detallado de la relación entre *Troyanas* y su contexto histórico, puede verse en Roisman (1997, 38-47).

¹¹⁹ Señaladas, entre otros, por Barlow (1986, 32), Segal (1986, 345), Mastrorarde (2010, 78).

corazas, ha de llevarte llorosa, privándote de libertad”

(κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων / δακρυόεσσαν ἄγηται ἐλεύθερον ἦμαρ ἀπούρας, Hom. *Il.* 6.454-455). Toda la tragedia revela el dolor de las mujeres troyanas, que sufren los terribles efectos de la derrota en ellas mismas, pero sobre todo en sus hijos, como Andrómaca expresa, desolada, al conocer el destino de Astianacte, decretado por los aqueos, y es obligada a entregarlo para que muera arrojado desde lo alto de la muralla:

ὦ φίλτατ', ὦ περισσὰ τιμηθεῖς τέκνον,
 θανῆ πρὸς ἐχθρῶν μητέρ' ἀθλίαν λιπῶν,
 ἢ τοῦ πατρὸς δέ σ' εὐγένει' ἀποκτενεῖ,
 ἢ τοῖσιν ἄλλοις γίνεταί σωτηρία,
 τὸ δ' ἐσθλὸν οὐκ ἐς καιρὸν ἦλθέ σοι πατρός.
 ὦ λέκτρα τάμ'α δυστυχῆ τε καὶ γάμοι,
 οἷς ἦλθον ἐς μέλαθρον Ἴκτορος ποτε,
 οὐ σφάγιον υἱὸν Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν,
 ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου.
 (E. *Tr.* 740-748)

¡Oh amadísimo hijo! ¡Oh mi gran tesoro! Con tu muerte a manos enemigas dejas desconsolada a tu madre. Te va a matar la nobleza de tu padre, que fue salvación para muchos otros, pero la excelencia de tu padre a ti te llega inoportuna. ¡Oh lecho mío, desventurado! ¡Oh nupcias por las que vine un día al palacio de Héctor para parir a mi hijo no como ofrenda de sacrificio a los dánaos, sino como soberano de la fecunda Asia!

La ejecución del pequeño Astianacte marca el clímax de la obra y expone de forma descarnada la crueldad de la guerra en tanto que también supone la inversión del orden natural de la vida humana. A Hécuba como reina madre, y habiéndole sido negado a la propia Andrómaca, le corresponderá encargarse de las exequias de su nieto

en un intercambio de papeles que hace aún más visible

la barbarie de la situación¹²⁰:

σὺ δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ἐγὼ σὲ τὸν νεώτερον,
 γραῦς ἄπολις ἄτεκνος, ἄθλιον θάπτω νεκρόν.
 οἶμοι, τὰ πόλλ' ἀσπάσμαθ' αἶ τ' ἐμαὶ τροφαὶ
 ὕπνοι τ' ἐκεῖνοι φροῦδὰ μοι. τί καί ποτε
 γράψειεν ἄν σοι μουσοποιὸς ἐν τάφῳ;
 Τὸν παῖδα τόνδ' ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε
 δέισαντες; αἰσχρὸν τοῦπιγράμμά γ' Ἑλλάδι.
 (E. Tr. 1185-1191)

Soy yo, una anciana sin ciudad y sin hijos, quien entierro tu triste cadáver de joven; no tú a mi. ¡Ay de mi! Mis muchos abrazos, mis cuidados, mis velas de tu sueño, ¡todo se ha perdido! ¿Qué podría escribir un poeta sobre tu tumba? "A este niño lo mataron un día los aqueos por temor." ¡Vergonzoso epigrama para Grecia!

Las hazañas de los aqueos cantadas por la poesía épica se convierten en antítesis de heroicidad, pierden cualquier aureola mítica cuando son filtradas por la voz femenina en esta como en otras tragedias. Además, en *Troyanas*, las palabras de Hécuba y el dolor de Andrómaca no expresan, en absoluto, un sentimiento distinto al que exuda, por ejemplo, la llamada *Pietà*, de Käthe Kollwitz: una réplica de esta escultura, que la artista expresionista realizó entre 1937 y 1939 como homenaje a su hijo pequeño, fallecido con solo 18 años en la Gran Guerra, en 1914, y como denuncia de futuras calamidades bélicas, ocupa ahora el espacio central, desnudo, del Memorial de la República Federal de Alemania para las víctimas de la guerra y de la tiranía, en el edificio de la Neue Wache de Berlín.

¹²⁰ Sobre el valor simbólico del trato fúnebre dado al cadáver de Astianacte, ver Dyson y Lee (2000, 17-21).



Mutter mit totem Sohn (1937-1939), de Käthe Kollwitz.

***Si vis pacem, para bellum*: Lisístrata y su estrategia de paz**

La Guerra de Peloponeso constituye también el trasfondo de varias comedias de Aristófanes, pero el personaje de Lisístrata supone una novedad importante, precisamente porque, siendo una mujer, hace frente a la guerra sin amedrentarse, gracias a su empuje, liderazgo y capacidad de organización, gracias también a su habilidad para defender razonamientos plausibles en la consecución de un proyecto que el público ateniense, sin duda, entonces aplaudía: terminar el conflicto entre Atenas y Esparta, que cuando *Lisístrata* fue presentada en el año 411 a. C., se alargaba por más de veinte años. El objetivo de Lisístrata es hacer posible la paz que los hombres, utilizando solo el argumento de la fuerza y la violencia, no han sabido conseguir. Por ello, la “Liberadora-de-ejércitos” (Λυσιστράτη) trama una particular guerra con el apoyo todas las mujeres de Atenas, jóvenes y viejas, de Tebas y de Esparta. Pero la suya es una guerra pacífica, sin armas ni más muertes ni constante desgaste del erario público; una guerra que debe llevar a la paz en beneficio no solo de la *pólis* vencedora, sino que será la

salvación de Grecia entera, según la propia Lisístrata

explica a su vecina cuando esta le pregunta:

(ΚΛ.) Ἦ πού τι λεπτόν ἐστι τοῦρριπτασμένον;

(ΛΥ.) Οὐτῶ γε λεπτόν ὥσθ' ὅλης τῆς Ἑλλάδος

ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστὶν ἡ σωτηρία.

(Ar. *Lys.* 28-31)

CLEONICE.- ¿Y es algo sutil eso que has estado planeando?

LISÍSTRATA.- Tan sutil como que la salvación de la Hélade entera está en manos de las mujeres.

Como corresponde a la protagonista de una comedia, la propuesta de Lisístrata es extraordinaria. Ante una situación difícil, de emergencia, que hacía utópica una paz panhelénica, más imposible debía parecer que pudieran alcanzarla las mujeres. Así lo plantea el magistrado que debe resolver el incidente de orden público provocado por las mujeres encerradas en la Acrópolis: “Pero, ¿desde cuándo la guerra y la paz son asunto vuestro?” (Ἦ μὴν δὲ πόθεν περὶ τοῦ πολέμου τῆς τ' εἰρήνης ἐμέλησεν; Ar. *Lys.* 502).

El proyecto de Lisístrata define a la vez dos ámbitos antitéticos en cuanto al papel y a la consideración social de la mujer se refiere: el doméstico y el público. La tensión entre uno y otro se convierte en un motivo recurrente a lo largo de toda la pieza y resalta la singular idea de la protagonista: abstinencia sexual de las mujeres jóvenes, custodia del tesoro de Atenas y del tributo de los aliados por parte de las ancianas. Si el quehacer en las tareas domésticas es algo propio de las mujeres, la Acrópolis y el tesoro simbolizan la ciudad, la *pólis* como entidad política y, por tanto, espacio privativo de los hombres. De forma recíproca, si la huelga de sexo afecta a la felicidad y estabilidad doméstica, el objetivo de Lisístrata es que la comunidad, en Atenas y en toda Grecia, reencuentre esa misma felicidad y estabilidad, destruidas por la guerra. La garantía de éxito en esta huelga radica en las mujeres jóvenes también encerradas junto a las más mayores en la Acrópolis, aunque

algunas por debilidad y deseosas de reencontrar a sus maridos a duras penas consigán soportar el encierro y traten de escabullirse. Frente al elocuente nombre de la protagonista y de otros personajes como Mirrina (“Mirto”) y Cleonice (“Reputada-victoria”) (Hernández Muñoz, 2016, s. v.), el anonimato de la mayoría de las mujeres, significa que al poeta le interesan solo como símbolos convencionales de su papel social, dadas las excusas aducidas para no mantener el pacto: una teme que los gusanos se le coman la lana que tiene en casa; otra tiene prisa por majar el lino; una tercera aparenta gravidez con el casco de la propia Atena y simula dolores de parto; e incluso otra se queja de no poder dormir por los chirridos de las lechuzas divinas. Todos estos intentos de fuga son abortados por Lisístrata, siempre atenta, siempre vigilante, siempre capaz de seducir con sus argumentos.

Lisístrata debe lidiar a lo largo de la comedia con el desánimo de las mujeres y con las amenazas del magistrado, cuyo comportamiento delata cómo los hombres –es decir, la ciudad, en la medida en que los asuntos públicos y la guerra son cosa de los hombres– solo conocen, dominan y atienden a los argumentos de la fuerza y de la violencia, lejos de la sensatez, prudencia, cordura, lógica, humanidad y ternura¹²¹ que, incluso desvirtuadas por las exigencias del registro cómico, destilan en todo momento las palabras de Lisístrata, triunfadora indiscutible en el debate planteado.

La heroína de esta comedia se queja de haber tenido que callar muchas veces solo por el hecho de ser mujer, aunque captara el desacierto de las nefastas decisiones tomadas por los hombres. La soberbia y el rechazo de estos a seguir cualquier consejo sensato estaban llevando a los griegos al desastre y, por su fanatismo y empeño,

¹²¹ Como la que destila Ánite de Tegea (s. IV-III a. C.) –la poeta helenística, precisamente llamada por Antípatro de Tesalónica “un Homero en femenino” (Θῆλυον Ὅμηρον, AP 9.26)– en uno de sus epigramas votivos (AP 6.123) cuando apostrofa a una “lanza asesina” (κράνεια βροτοκτόνε, v. 1) para deje de derramar sangre.

sin saberlo ni proponérselo, apremian a las mujeres a remediarlo. Por eso, Lisístrata escarnece la mala traza de los hombres, quienes en su obsesión por la guerra incluso van a comprar sardinas “con la espantosa Gorgona en el escudo” (v. 560); una situación ridícula. Lisístrata, en cambio, actúa para cambiar las cosas, aplicando a los asuntos comunes, a la administración de la ciudad y del dinero público, los mismos criterios por los que las mujeres son consideradas las más eficientes despenseras del hogar, y las mejores en las técnicas que dominan bien: el trabajo del hilo y de la lana, iconos de la riqueza familiar, función y protectorado de la diosa Atena. Así, cuando el magistrado, desdeñoso, les pregunta cómo piensan ellas, mujeres al fin y al cabo, desenredar el conflicto, Lisístrata responde con naturalidad:

Ὡσπερ κλωστήρ', ὅταν ἡμῖν ἦ τεταραγμένος, ὧδε λαβοῦσαι,
 ὑπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ, τὸ δ' ἐκεῖσε,
 οὕτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἢν τις ἐάσῃ,
 διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ, τὸ δ' ἐκεῖσε.
 (Ar. Lys. 567-570).

Como si fuera una madeja: cuando se nos enreda, así la cogemos y separamos con nuestros husos, uno por aquí, otro por allí; del mismo modo también desenmarañaremos esta guerra, si se nos deja, separando a ambos bandos mediante embajadas, una hacia allí, otra hacia aquí.

Una bella metáfora que, ante la perplejidad del magistrado, quien tilda de locura tales palabras, Lisístrata retoma para exponer cómo debe –porque ella sí lo cree posible– ser gobernada una ciudad: “También vosotros, si tuvierais cabeza, haríais toda vuestra política con el manejo de la lana como modelo” (Κὰν ὑμῖν γ' εἴ τις ἐνήν νοῦς, / ἐκ τῶν ἐρίων τῶν ἡμετέρων ἐπολιτεύεσθ' ἂν ἅπαντα. Ar. Lys. 572-573). El magistrado es incapaz de rebatir a Lisístrata y de entender por qué las mujeres quieren asumir el liderazgo en cuestiones bélicas, al considerarlo una pretensión inútil por parte de quien, a su juicio, no participan en absoluto de la guerra. Pero las mujeres, madres sufrientes, con

contundencia, le responden dolidas: “¡Oh no, granuja redomado! La soportamos por partida doble: primero parimos a nuestros hijos y luego los enviamos a luchar como hoplitas” (Καὶ μὴν, ᾧ παγκατάρατε, / πλεῖν ἢ τὸ διπλοῦν αὐτοῦ φέρομεν. Πρώτιστον μὲν γε τεκοῦσαι / κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας, Ar. *Lys.* 588-590).

La perseverancia y el tesón de la huelga femenina hacen indispensable la llegada de dos embajadores plenipotenciarios, un heraldo espartano y un magistrado ateniense, ambos bien calientes y dispuestos, por imperativa necesidad fisiológica, a cerrar rápidamente un acuerdo de paz. Lisístrata sale de la Acrópolis invitada a dirigir la reconciliación entre los bandos en guerra, con la aclamación del coro:

Χαῖρ', ᾧ πασῶν ἀνδρειοτάτη· δεῖ δὴ νυνὶ σε γενέσθαι
 δεινὴν μαλακὴν, ἀγαθὴν φαύλην, σεμνὴν ἀγανὴν, πολυτέπειρον·
 ὡς οἱ πρῶτοι τῶν Ἑλλήνων τῇ σῇ ληφθέντες ἴσχυι
 συνεχώρησάν σοι καὶ κοινῇ τάγκλήματα πάντ' ἐπέτρεψαν
 (Ar. *Lys.* 1108-1111)

¡Salve, oh la más valerosa de todas! Ea, tienes que ser ahora terrible y delicada, noble y vulgar, orgullosa y humilde, y tener mano izquierda, porque los primeros entre los griegos, cautivados por tu encanto, están de acuerdo contigo y de común acuerdo a ti someten todas sus disensiones.

Casi 2.500 años después es difícil no caer rendidos también nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, a los pies de Lisístrata, pero sin caer en el error de reconocerla, por su condición de mujer, como abanderada de un anacrónico feminismo. Lisístrata, carácter magistral de la comedia antigua, es mucho más que una mujer –cuya voz ante la guerra, sin embargo, muy bien representa–. Es la expresión humana de un profundo y perenne sentimiento de justicia y de paz, de sensatez y de coraje, que todavía hoy son agredidos por el odio y la arrogancia, por la imperiosa e incomprensible realidad de la guerra. Y ese es el mensaje eterno de Aristófanes. El valor subversivo en el cambio de roles no es en sí mismo el objetivo de la obra, sino anecdótico y transitorio,

como transitoria y anecdótica es la fiesta en cuyo marco, el género teatral rompe el devenir cotidiano en la Grecia antigua (González-Vázquez, 2018, 55-64).

Las intrépidas guerreas de los márgenes

Como reprocha el magistrado a Lisístrata, las mujeres helenas no empuñan con sus manos las armas. En el imaginario griego las figuras femeninas guerreras forman parte de la alteridad, ajena y bárbara: las Amazonas. Dos autores griegos, Heródoto (s. V a. C.) y Filóstrato (s. III d. C.), en sendos pasajes de sus obra, proponen una etimología para el nombre de estas mujeres, que las define, precisamente, por contraste con el papel tradicionalmente reservado a la mujer en la cultura griega. Heródoto (4.110) explica que los escitas las llamaban Οἰόρπαρα, un término que el historiador traduce en lengua griega como ἀνδροκτόνοι (“matadoras de hombres”). Por su parte, Filóstrato (*Her.* 57) refiere el trato distinto que las Amazonas daban a sus vástagos, según fueran varones o hembras: a unos los devolvían a sus progenitores¹²², a las hijas se las quedaban, pero no las amamantan para no debilitar sus senos, puesto que usaban el arco, y, de ahí, que su nombre designe, precisamente, que “no son criadas con el pecho de sus madres” (ἐκ τοῦ μὴ μαζῶν τρέφεσθαι)¹²³.

Además, el relato mítico ubica a las Amazonas en los confines septentrionales del mundo griego, al norte del Mar Negro, en territorio próximo y compartido con pueblos escitas, y justifica su vocación

¹²² Filóstrato destaca igualmente que las Amazonas engendraban hijos como respuesta a puras necesidades de su fisiología, pero no en el seno de convivencia alguna con varones y, por ello, mantenían relaciones con estos solo para procrear.

¹²³ Heródoto (4.114,3-4) da voz a las Amazonas para que ellas mismas expliquen cómo son, razonando por qué no podrían vivir con las mujeres escitas: “No tenemos sus mismas costumbres. Nosotras lanzamos el arco, tiramos el venablo, montamos a caballo y no aprendimos labores mujeriles; vuestras mujeres, al contrario, nada saben de lo que os hemos dicho, sino que se quedan en sus carros y hacen sus labores sin salir a cazar ni a parte alguna”.

guerrera por ser hijas del dios Ares¹²⁴. Por todo ello, los griegos las consideraron siempre antagonistas, como refleja el hecho de que acudieran a Troya para luchar a favor de los troyanos, o bien que Heracles –un héroe civilizador– se enfrentara con la amazona Hipólita en uno de sus doce trabajos¹²⁵, sin contar que también Teseo –el héroe ateniense por excelencia– luchó victorioso contra las mujeres guerreras en las puertas mismas de Atenas¹²⁶, señal inequívoca del dominio heleno sobre la barbarie.

La intrepidez de estas mujeres es puesta de relieve en los versos de Quinto de Esmirna (s. III-IV d. C.)¹²⁷ cuando describe la insensatez de la reina de las Amazonas, Pentesilea, en estos términos:

Ἦ δ' ἄρ' ὑπέσχετο ἔργον ὃ οὐ ποτε θνητὸς ἐώλπει,
 δηώσειν Ἀχιλῆα καὶ εὐρέα λαὸν ὀλέσσειν
 Ἀργείων, νῆας δὲ πυρὸς καθύπερθε βαλέσθαι,
 νηπίη: οὐδέ τι ἤδη εὐμμελίην Ἀχιλῆα,
 ὄσσον ὑπέρτατος ἦεν ἐνὶ φθισήνορι χάρμη.
 (Q. S. 1.93-97)

Pentesilea prometió una hazaña que nunca un mortal había confiado realizar: matar a Aquiles, destruir el vasto ejército de los argivos y arrojar al fuego sus naves. ¡Insensata! No sabía cuánto mejor que nadie era Aquiles, el más diestro con la lanza, en la batalla destructora de guerreros.

Pero Pentesilea murió a manos de Aquiles, quien ante su cadáver, este la interpela recordándole la imprudencia de enfrentarse a los

¹²⁴ Como refiere el mitógrafo Apolodoro en *Epítome* 5.1.2.

¹²⁵ Hacerse con el cinturón mágico de la amazona Hipólita, a quien se lo había regalado su padre, constituye el noveno de los trabajos canónicos de Heracles, como relata, entre otros autores, Apolodoro, *Bibliotheca* 2.5.1-12, Pausanias 1.41.7, Higino, *Fábulas* 30.

¹²⁶ Los capítulos 26-28 de la *Vida de Teseo* de Plutarco dan rendida cuenta de las aventuras y guerra con las Amazonas que protagonizó el héroe ateniense.

¹²⁷ Sobre este continuador del ciclo épico en la literatura griega de época imperial, ver Baumbach y Bär (2007, 1-26).

mejores héroes, pero sobre todo el desacierto de actuar como no correspondía a su condición femenina:

ἤδὲ σοὶ αἰνομόρῳ, ἐπεὶ ἦ νὺ σε Κῆρες ἐρεμναὶ
καὶ νόος ἐξορόθυνε γυναικῶν ἔργα λιποῦσαν
βήμεναι ἐς πόλεμον τὸν περ τρομέουσι καὶ ἄνδρες.
(Q. S. 1.451-453)

¡Infortunada! Las tenebrosas Keres y tu propio espíritu te incitaron a abandonar las tareas de las mujeres y a encaminarte a la guerra, ante la que incluso los hombres tiemblan.

Epílogo

Este recorrido por obras emblemáticas de la literatura griega permite ver cómo hay margen también en el mundo antiguo para oír en el contexto de la guerra la voz de las mujeres, ahogada, dolorida, incluso esperanzada y festiva; matices sonoros diversos, determinados por el registro del género al que pertenecen los pasajes seleccionados. El imaginario griego reserva, pues, un espacio propio y particular para que las mujeres hablen de la guerra como causa, víctimas o solución de un conflicto, a pesar de que no se ocupen de forma directa de la guerra ni luchen con su cuerpo, porque no son guerreras. Justamente, este modelo de comportamiento, el rol de mujer guerrera, los griegos lo reservaron a figuras femeninas que nunca identificaron como propias.

Los acontecimientos de los últimos meses confirman, como también reflejaron los textos griegos, las palabras de Alexiévich cuando afirma que “las mujeres, hablen de lo que hablen, siempre tienen presente la misma idea: la guerra es ante todo un asesinato” (p. 21).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARLOW, Shirley A. *Euripides. Trojan Women*. Warminster, Aris & Phillips, 1986.

BAUMBACH, Manuel y BÄR, Silvio. An Introduction to Quintus Smyrnaeus' *Posthomerica*. In: BAUMBACH, Manuel y BÄR, Silvio (eds.). *Quintus*

Smyrnaeus: *Transforming Homer in Second Sophistic Epic*. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2007, 1-26.

BRUNHARA, Rafael. *As Elegias de Tirteu. Poesia e performance na Esparta Arcaica*. São Paulo, Editora Humanitas, 2014.

CACCIARI, Massimo. La doppia Dike. Lettura dell'*Oresteia*. *Dioniso*, n.s. 4, 5-17, 2014.

CROALLY, Neil. *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

DYSON, Michael y LEE, Kevin. The funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*. *Journal of Hellenic Studies*, 120, 17-21, 2000.

FORNIS, César. Entre la épica y la historia: la conquista espartana de Mesenia. *Revista universitaria de Historia militar*, 6, 11, 157-171, 2017.

GARCÍA NOVO, Elsa. Las dos caras del protagonista en *Los Persas* de Esquilo. *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*. 15, 49-62, 2005.

GERBER, Douglas E. *Tyrtæus*. In: GERBER, Douglas E. (ed.). *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden – New York – Köln: Brill (*Mnemosyne, Supplements*, 173), 2017, 102–107.

GERBER, Douglas E. *Callinus*. In: GERBER, Douglas E. (ed.). *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden – New York – Köln, Brill (*Mnemosyne, Supplements*, 173), 2017, 99–101.

GÓMEZ, Pilar. Contemplar la belleza, sentenciar por las palabras: juegos de seducción en el Juicio a las diosas de Luciano. *ORDIA PRIMA* 13, 65-99, 2014.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen. Lisístrata, la transgresión de la realidad y la ficción. In: CONTI, Luz *et al.* (eds.). *Philos hetairos. Homenaje al profesor*

Luis M. Macía. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2018, 55-64.

HARRISON, Thomas. *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*. Londres, Bristol Classical Press, 2000.

HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G (2016). Voces de Lisístrata. In: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen (ed.). *Diccionario de Personajes de la Comedia Antigua: voces de Lisístrata*, Zaragoza, Pórtico, 2016.

MASTRONARDE, Donald J. *The Art of Euripides*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

MELERO, Antonio. *Eurípides. Cuatro tragedias y un drama satírico*. Madrid, Akal Clásica, 1990.

NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore – London, The John Hopkins University Press, 1979.

PICAZZO, Marina. *Alguien se acordará de nosotras*. Barcelona: Bellaterra, 2008.

ROISMAN, Joseph. Contemporary allusions in Euripides' *Troades*, *Studi Italiani di Filologia Classica*, 15, 38-47, 1997.

SEGAL, Charles. *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca – London, Cornell University Press, 1986.

VAN DIJK, Teun. *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa, 2009.

AS FACES DE IFIGÊNIA: UMA ANÁLISE DO SEU PODER E SIMBOLISMO

THE FACES OF IPHIGENIA: AN ANALYSIS OF HER POWER AND SYMBOLISM

Rafaela França¹²⁸

Artigo recebido em 30 de abril de 2022

Artigo aceito em 08 de junho de 2022

Resumo: O artigo pretende analisar a figura mitológica de Ifigênia a partir de duas peças de Eurípides: *Ifigênia entre os Tauros* e *Ifigênia em Áulis*. Por meio da análise de ambas, é possível notar como Eurípides construiu a imagem de Ifigênia utilizando temas pertinentes na sociedade grega do século V A.C, tais como civilização versus barbárie, ritos de passagens e papéis de gênero.

Palavra-chave: Eurípides. Gênero. Grécia Antiga. Ifigênia.

Abstract: The article intends to analyze the mythological figure of Iphigenia from two plays by Euripides: *Iphigenia among the Taurus* and *Iphigenia in Aulis*. Through the analysis of both, it is possible to notice how Euripides constructed the image of Iphigenia using relevant themes in the Greek society of the 5th century BC, such as civilization versus barbarism, rites of passage and gender roles.

Keyword: Euripides. Gender. Ancient Greece. Iphigenia.

Na tragédia *Agamêmnon* (458 a.C) de Ésquilo, é relatado que o rei dos Atridas sacrificou sua filha, Ifigênia, à Ártemis para que pudessem sair de Áulis e navegar até Tróia. A jovem foi degolada em um altar dedicado à deusa e seu sangue aplacou a fúria da divindade. Esta atitude foi considerada pelo Coro desta peça como algo inaceitável e repudiado “mísera demência mestra de vilezas faz audazes mortais,

¹²⁸ Graduada em História (licenciatura) pela Universidade Federal Fluminense (UFF).
Email: rafaelaf Franca@id.uff.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2722-8729>

matriz de males. Ousou fazer o sacrifício da filha"¹²⁹ (ÉSQUILO, Agamêmnon, vv. 222-25).

Lloyd-Jones comenta que há várias versões que explicam os motivos que levaram Ártemis a pedir o sacrifício de Ifigênia. A mais difundida é relatada nos *Poemas Círios* e em *Electra* de Sófocles. Esta conta que, durante uma caça, Agamemnon se gabou, afirmando que era melhor arqueiro do que Ártemis e isso teria irritado a deusa. Como vingança, ela cessou os ventos de Áulis, impedindo a viagem para Tróia e demandou sacrifício da sua filha mais velha.

Outra versão é contada na obra de Eurípedes *Ifigênia entre os Tauros*: Agamemnon quebrou uma promessa que fez à Ártemis a qual ele oferecia a ela o fruto mais bonito do ano, que seria a própria Ifigênia uma vez que ela nasceu no ano da promessa. Como ele não cumpriu o prometido, ela exigiu o sacrifício (DE PAOLI, 2018, p.75).

Beatriz De Paoli relata que essas justificativas para o sacrifício de Ifigênia são baseadas em *topos* bem comuns da mitologia grega. O primeiro seria de um humano cometendo uma *hybris* em que se acha superior à uma divindade em certa ação ou habilidade e, por conta disso, é devidamente punido pelo deus ou deusa. O segundo *topos* seria o não cumprimento da promessa feita para um deus seja por variados motivos e, por conta disso é castigo pela divindade com que fez o acordo (2018, p.74-75).

Há ainda outra variante para o mito de Ifigênia. De acordo com os *Poemas Círios* e o *Catálogo de Mulheres* atribuído a Hesíodo, no momento em que Ifigênia seria sacrificada no altar, ela foi substituída, respectivamente, ou por um *eidolon* ou uma cabra e mandada para a terra dos Tauros a fim de ser sacerdotisa de Ártemis. Essa versão foi

¹²⁹ Tradução feita por Jaa Torrano (2004).

difundida no período clássico através das peças *Ifigênia entre os Tauros* e *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes (REBELO, 1996, p.105). Cabe ressaltar que ambas peças, apesar de serem conectadas, foram escritas em períodos diferentes.

Ifigênia entre os Tauros foi apresentada primeiro e conta a estadia da filha de Agamemnon enquanto sacerdotisa de Ártemis em Tauris, já *Ifigênia em Áulis* foi escrita no final da vida de Eurípedes e descreve os momentos anteriores ao sacrifício. Manuel Rebelo afirma que uma das funções da peça *Ifigênia entre os Tauros* é criar um *aition* para os cultos de Ártemis em Brauron, Halas e Ortía, além de tirar a responsabilidade dos gregos sobre os sacrifícios humanos e delegá-los aos orientais/bárbaros. A intenção, portanto, seria demonstrar que os resquícios que ainda se observam dos rituais sangrentos ocorridos nessas cerimônias derivam de uma terra distante, a dos Tauros (1996, p.101). Nesta peça, Ifigênia, depois de ser salva por Ártemis e transportada para essa região, foi designada por Toas, governante do lugar, para ser sacerdotisa de Ártemis e guardiã de sua estátua e santuário.

Ela era responsável por sacrificar à deusa todo grego que chegasse por ali. Eurípedes ressalta, durante a peça, diversas vezes como Ifigênia desaprovava aquilo. No seu monólogo inicial, ela diz “[...] a deusa Ártemis se compraz com estes costumes, festividades que de belo apenas têm o nome¹³⁰ (quanto ao resto, calo-me, por temor à deusa).” (EURÍPEDES, *Ifigênia entre os Tauros*, vv.35-40).

No final da peça, em uma reza direcionada à Ártemis para que ela auxilie na sua fuga com Orestes e Pílades, a parcialidade de Eurípedes é mais uma vez acentuada, pois o autor ressalta como viver naquela terra bárbara não era vantagem nem para a sacerdotisa nem para a própria deusa, enquanto habitar a Hélade, essencialmente

¹³⁰ Tradução de Nuno Simões (2014).

Atenas, era algo *abençoado*, ou seja, positivo: “Sê benevolente, sai desta terra bárbara e vai para Atenas, pois também não te convém morar aqui em vez de estares numa cidade abençoada.” (EURÍPEDES, *Ifigênia entre os Tauros*, vv. 1085-89).

De acordo com Nuno Simões Rodrigues, os Tauros eram um povo que vivia no Mar Negro, aproximadamente na Crimeia, onde era considerado o limite territorial entre o civilizado e o bárbaro (2014, p.11). Para Leandro Barbosa, Eurípedes utilizou elementos que conectavam essa região ao selvagem e o ctonismo. Descreveu-a como uma área inóspita, que não conhecia as leis de hospitalidade, distante e um lugar úmido e fronteiro (2012, p. 4-6). Rodrigues complementa afirmando que, para chegar nesse território, “há que passar as célebres e sombrias Simplégades, rochedos que esmagavam todos os navios que por entre elas tentavam atravessar o mar” (2014, p.16) e estas serviam para marcar a fronteira entre um mundo controlável e civilizado para outro bárbaro e indomável.

Manuel Rebelo argumenta que esta peça também teve o intuito de exaltar a superioridade grega perante o bárbaro/selvagem e “muito particularmente o espírito ousado e empreendedor dos navegadores gregos, que se não amedrontavam com as praias longínquas da Barbárie setentrional.” (1996, p.58). Orestes e Píades conseguiram atravessar todos esses empecilhos em sua chegada e quando fugiram dessa terra também venceram as dificuldades, simbolizando a vitória do homem grego civilizado frente à barbárie oriental.

Ademais, é interessante notar também que a construção de Ártemis nesta peça remonta a sua face ctônica: ela é descrita como selvagem, hostil, possuindo um apreço por sangue humano, desconhecendo a *sophrosyne* (moderação) e atendendo sob epíteto de *Tauropoula*. Barbosa ainda aponta que Orestes deixa bem claro em uma fala que a estátua da deusa caiu dos céus, portanto, não sendo

originária daquela terra e apenas encontrou ali um lugar de adoração e honrarias (2012, p.4-6.). Assim, a missão de Orestes seria, principalmente, *helenizar* (leia-se civilizar) essa divindade, isto é, trazê-la para Atenas e fazê-la assumir sua face uraniana.

O deus *ex-machina* no final da trama realiza uma espécie de acordo com a divindade *Tauropoula*: ela seria transporada para o ambiente civilizado, mas teria ainda seu apreço por sangue humano atendido, porém agora de forma mais *branda*: um homem teria seu sangue extraído do pescoço através de um golpe de faca e este seria derramado no altar da deusa. A vida dele, portanto, seria poupada e o desejo de Ártemis ainda seria considerado (REBELO, 1996, p.72).

Orestes e Píades, na peça, armam um plano para cumprir essa missão e roubar a estátua, mas são pegos pelos tauros no momento em que o filho de Agamemnon sofre um ataque de loucura empregado pelas Erínias. Eles são levados como prisioneiros para o santuário de Ártemis e encontram Ifigênia, aquela que irá sacrificá-lo para a deusa. Antes desse encontro, Ifigênia tem uma conversa com o coro de servas atenienses e novamente cita sua insatisfação com o ofício que lhe foi imposto e também revela a incoerência presente na deusa Ártemis

Censuro os artifícios desta deusa. Se um mortal contacta com o sangue derramado ou se toca com as mãos numa parturiente ou num cadáver, ela expulsa-o dos altares, por o ter como impuro. No entanto, agrada-se com sacrifícios humanos. **Leto, a mulher de Zeus, não pode ter trazido ao mundo tamanha insensatez** (EURÍPEDES, *Ifigênia entre os Tauros*, vv. 381-87, grifos nossos).

Como dissemos, Ifigênia não aprovava a ação da deusa, afinal ela ainda era uma grega e estava, portanto, representando o pensamento comum desse povo *civilizado*: a repulsa por sacrifícios humanos. Além disso, a personagem aborda a necessidade de que somente pessoas purificadas poderiam estar perto da estátua da deusa. Mencionamos, portanto, que, na Grécia, o sangue tinha um

caráter de *mácula*, isto é, quem tivesse contato com ele estava automaticamente *impuro*. Relações sexuais, parto e homicídios eram as principais atividades que geravam esse *status* e a forma utilizada para remover esse *miásma* era através, principalmente, da água (BURKET, 2007, p.105-08; REBELO, 1996, p.90).

Ifigênia, assim, ressalta essa incoerência da deusa em exigir pessoas purificadas ao mesmo tempo que demanda sangue humano em sacrifícios, causando em si uma *mácula*. Essa seria uma visão própria dos gregos para os povos considerados bárbaros: incoerentes, contraditórios, levados pelo impulso e desconhecendo a razão.

Depois desse momento, acontece finalmente o encontro dos irmãos. Durante o diálogo entre eles, fica bem claro que ela não sabe que se trata do seu irmão e primo e nem eles a reconhecem, uma vez que, no seu entendimento, ela tinha morrido na praia de Áulis. Na conversa após o reconhecimento, Ifigênia arma um plano para que todos consigam fugir daquela terra e levando a estátua de Ártemis consigo. De acordo com Nuno Simões Rodrigues, essa cena é empregado um recurso bastante comum nas obras euripedianas, ou seja, o autor sempre coloca uma mulher forte diante de um homem "fraco", o qual não resulta em um personagem de convicção, resolução ou corajosa. Esse *topos* também é encontrado em peças como *Medeia*, *Electra* e *Hécuba* (2014, p.21).

No plano, Ifigênia enganará Toas afirmando que precisa purificar tanto a estátua de Ártemis quanto Orestes, uma vez que esta ficou diante de um assassino (o irmão de Ifigênia) e essa ação deve ser feita na água salgada, visto que essa limpa as impurezas e como somente ela pode tocar na estátua terá que ir junto dos prisioneiros.

O plano quase ocorre eficientemente, entretanto os guardas táuricos tentam impedir a fuga. Toas, após saber disso pelo seu mensageiro, iria agir para impedir a fuga de Ifigênia, porém é parado

pela aparição de Atena, a qual ordena que não interrompa a ação, afirmando que tratava-se de um desígnio seu. A deusa, em seu monólogo, encarrega-se, principalmente, de dar instruções pedagógicas a Orestes e Ifigênia do que fazer quando chegar em Atenas (EURÍPEDES, *Ifigênia entre os Tauros*, vv. 1328-1450).

Orestes, portanto, devia instalar em Halas um templo e depositar nele a estátua de madeira de Ártemis com o epíteto de Taupoula em homenagem aos ofícios que ele empreendeu nesta terra. À Ifigênia, cabe ser encarregada do templo da deusa em Brauron, onde será enterrada após sua morte e “em tua honra, será oferecido o peplo de fina textura, que as mulheres que perderam a vida ao dar à luz deixam em casa” (EURÍPEDES, *Ifigênia entre os Tauros*, vv.1465-67).

Manuel Rebelo informa que Eurípedes, ao construir esse *aition*, foi fiel à crença popular/tradicional que contava a origem principalmente do templo de Halas, entretanto, o autor inovou ao adicionar um deus *ex machina* nessa versão. Além disso, fontes arqueológicas confirmam alguns dos dizeres presentes no monólogo de Atenas. Por exemplo, escavações encontraram restos têxteis de mulheres falecidas no parto e os quais foram dedicados à Ifigênia. Achados arqueológicos também confirmaram a existência do túmulo da heroína na região de Brauron, assim, evidenciando a ligação que esta tinha com Ártemis e seu culto (REBELO, 1996, p.75-76).

Sobre Halas, Rebelo afirma que há poucas evidências e somente é conhecido o rito descrito por Eurípides na tragédia dita acima. Ademais, devido ao seu ritual de sangue, é comparado com Ártemis Orfía, em que ocorria a flagelação de efebos. O *aition* desse templo também remontava à estátua de madeira de Ártemis trazida por Orestes e Ifigênia. Outra semelhança entre os dois cultos seria que, nestes locais, os meninos realizavam seus rituais iniciáticos (REBELO, 1996, p.72-73).

Sobre a questão dos sacrifícios humanos na Grécia, Lloyd-Jones apontou que, em narrativas mitológicas, era comum usar mulheres virgens como sacrifício para ter sucesso em desafios. Evidenciou também que há poucos relatos *históricos* que comprovam a existência de tal prática entre os helênicos. Entretanto, isso não quer dizer que, no imaginário grego, essa ação nunca existiu. No entendimento clássico, o sacrifício humano era algo dos seus antecessores, isto é, dos tempos antigos (1983, p.88-90).

Para Manuel Rebelo, a maioria dos gregos tendiam a classificar também os sacrifícios como prática dos bárbaros. Na sua visão, Eurípedes aproveitou-se da semelhança entre esse povo e o epíteto (*Tauropoula*) da deusa, a qual era homenageada nesses templos, para criar essa narrativa. Dessa forma, ao trazer a deusa para as terras civilizadas, sobrou uma parte de sua personalidade sanguinária que ainda exigia práticas cruéis (REBELO, 1996, p. 100-02).

Lloyd-Jones também afirma que, antes ou depois de uma batalha, os gregos realizavam um sacrifício à Ártemis pedindo ou agradecendo pela vitória. Eram utilizados animais nessas ações, contudo, afirma que, em tempos mais remotos, as vítimas nesses sacrifícios podiam ser humanas (1983, p.100). Beatriz De Paoli sugere que o sacrifício de Ifigênia foi feito com base no ritual descrito acima. Segundo a autora, utilizaram uma vítima humana, pois

à grandeza da expedição guerreira pareceria corresponder a grandeza do sacrifício – não uma cabra, como era usual, mas algo ainda mais representativo do valor do exército e da expedição: a virgem filha de seu comandante. (DE PAOLI, 2018, p.78).

Em outras palavras, como tratava-se de uma ação bélica significativa, era preciso que o sacrifício realizado para pedir sucesso nessa empreitada fosse tão grandioso quanto.

Burkert afirma que toda passagem na Grécia é marcada por um sacrifício (1983, p.40). O de Ifigênia, portanto, demarcava a passagem entre o civilizado e o selvagem. Essas fronteiras eram tanto geográficas como simbólicas. A praia de Áulis era considerada o limite entre o território civilizado e o bárbaro, uma vez que era onde os navios zarpavam em direção à Tróia. Assim, o sacrifício de Ifigênia marcou a travessia *territorial* da civilidade para o selvagem (DE PAOLI, 2018, p.78; MARQUETTI, 2006, p.4).

Importante também lembrar que, na Grécia Antiga, assim como a caça, a guerra era considerada um espaço de selvageria e bestialidade. Ártemis tinha a função de vigiar os homens durante essas ações e os sacrifícios realizados para ela teriam o intuito de pedir à deusa tanto autorização para adentrar nesse meio selvagem quanto a garantia que este estado bestial não perpetuasse após o fim da batalha. Desse modo, o sacrifício de Ifigênia também pode ser lido como a exigência de Ártemis para que os argivos pudessem transitar entre fronteiras e, depois da incursão, retornar para o meio civilizado (COLOMBANI, 2012, p.233; DE PAOLI, 2018, p.78)

Como os ritos iniciáticos demarcavam também uma passagem, igualmente exigia-se a realização de sacrifícios. No período clássico, estes eram feitos, sobretudo, com animais a fim de simbolizar a transição dos jovens para a vida adulta. Em Brauron e Muníquia, havia o sacrifício de cabras após o fim dos rituais iniciáticos femininos (REBELO, 1996, p.101). No caso de Ifigênia, notamos que ela própria constitui-se no sacrifício que marcou sua passagem. Contudo, foi uma transição *diferenciada*: ela deixou de ser uma noiva potencial de Aquiles para ser sacerdotisa de Ártemis. Mesmo quando retornou ao território grego com Orestes e Pílates, essa travessia não foi desfeita, visto que ela continuou *virgem* (leia-se não casada) e no sacerdócio.

É possível perceber que Ifigênia, na peça de Eurípedes, não concordava com tal decisão e somente continuava no posto porque tinha sido designada por uma deusa. Na sua visão, ela teria seguido destino *natural* da mulher grega, isto é, casar e ter filhos (RODRIGUES, 2014, p.20-21). Observamos isso em sua fala:

Para as areias de Áulis me levaram num carro puxado por cavalos, como noiva, ai de mim, **como noiva que nunca viria a casar-se com o filho da Nereide!** E agora, qual hóspede do mar inóspito, habito uma casa onde a comida não abunda, **solteira, sem filhos, sem pátria, sem amigos, como aquela cujo noivado a apartou dos Helenos.** [...] Em vez disso, **infeliz**, derramo sobre o altar, com golpes sanguinários e impróprios para o som da lira, o sangue de estrangeiros, que lançam gritos plangentes, como plangentes são as suas lágrimas... (EURÍPEDES, Ifigênia entre os Tauros, vv. 215-30, grifos nossos)

Ifigênia estava na faixa etária destinada a cumprir os ritos iniciáticos e seu casamento com Aquiles seria o fim dessa jornada e concretização da sua idade adulta¹³¹. Ao demandar o sacrifício da menina, Ártemis adentrava no reino de Afrodite e roubava um fruto que deveria ser da deusa (MARQUETTI, 2006, p.4).

Como já foi mencionado anteriormente, durante a infância e adolescência, as mulheres pertenciam aos domínios da filha de Leto, ao fazer a transição para a idade adulta, eram transportadas para os reinos de Cípris. Essa seria a ordem *natural* da vida feminina, contudo, esta foi burlada no caso de Ifigênia. Ela estava prestes a se casar e adentrar no mundo adulto/civilizado, porém Ártemis impediu esse processo ao pedir o sacrifício e, logo em seguida, transformar a jovem em sua sacerdotisa.

¹³¹ Percebemos isso através do seguinte trecho: “Ao verter ao chão vestes açafroadas” (ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv. 238), isto é, a princesa estava usando as mesmas vestimentas que as jovens atenienses no culto de Brauron, indicando que inseria-se em seu rito iniciático.

Portanto, mais uma vez vemos um embate entre as deusas e a troca de papéis. Em *Hipólito* de Eurípedes, Afrodite era o agente ativo, punindo e matando um mortal querido de Ártemis. Já em *Ifigênia entre os Tauros* e *Ifigênia em Áulis*, vemos a reversão desse quadro, é a Arqueira quem toma o papel ativo, avançando no território de Afrodite e pegando para si a jovem que seria de domínio cíprio (KNOX, 2015, p.197-202; MARQUETTI, 2006, p.4).

Para entender melhor essa correlação, devemos analisar a peça *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes. Agamêmnon após receber o auspício de Calcas, convoca a ida da filha mais velha e de sua mãe para Áulis, onde as tropas argivas se encontram. Ele não revela o verdadeiro motivo da viagem e inventa a falsa história de matrimônio entre Ifigênia e Aquiles.

Nesta peça, observamos um recurso utilizado em outra obra de Eurípedes envolvendo um protegido de Ártemis: Hipólito. Em ambos os casos, os personagens mudam de ideia constantemente (KNOX, 2015, p. 170). Nossa protagonista, Ifigênia, é o exemplo mais notado desse tropos.

Quando descobriu que estava em Áulis para ser sacrificada à Ártemis e não para casar com Aquiles, ela se entristeceu com a notícia e implorou ao pai que mudasse de ideia: "Não me tires a vida antes da hora, pai! É doce ver a luz do dia! Não me forces a contemplar as profundezas infernais!" (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 1718-20). Com um ato suplicante, ela se ajoelhou perante Agamêmnon e expôs um argumento muito semelhante ao de Aquiles no Canto XI da Odisseia¹³²:

¹³² "Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Ulisses. Eu preferiria estar na terra, como servo de outro, até de homem sem terra e sem grande sustento, do que reinar aqui sobre todos os mortos." (HOMERO, Odisseia, Canto XI, vv. 480-91)

“Preferir a morte é pura insensatez! Uma vida infeliz é mil vezes melhor que uma morte feliz!” (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv.1764-69). Contudo, seu pai continuou convicto na decisão de sacrificá-la.

O argumento oferecido por Agamêmnon para que Ifigênia entendesse a razão de seus atos constitui uma das mensagens implícitas que Eurípedes insere em seu texto, isto é, a superioridade grega. Vejamos um trecho:

eles [os guerreiros gregos] anseiam por zarpar sem mais delongas em direção às praias onde estão os bárbaros para **pôr fim aos raptos de mulheres gregas**; se eu não cumprir agora mesmo as ordens de Ártemis eles virão matar nossas filhas em Argos e eu mesmo e tu e Ifigênia morreremos. Não penses que Menelau me domina, filha, pois não me inclino diante de seus caprichos; **é a toda a Grécia que te sacrificarei**, quer eu deseje ou não; **é um imperativo muito mais forte que nossa própria vontade**. Sim, minha filha, é realmente inevitável, independentemente de ti e de mim, que **nossa pátria seja livre e que os bárbaros não venham nunca mais raptar mulheres gregas** (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 1791-1805, grifos nossos).

Por meio desta fala, percebemos que Agamemnon via o sacrifício da filha como um mau-necessário para salvaguardar toda a Hélade. Sua morte seria a garantia que nenhuma mulher grega fosse raptada por um bárbaro, assim, todas ficariam seguras e agradecidas à Ifigênia. Seu sacrifício perpetuaria a civilização grega e continuariam livres e sem ameaças bárbaras. Esse argumento era tão “poderoso” que convenceu Ifigênia e ela concordou com a realização do sacrifício. Em um diálogo com sua mãe, a jovem diz:

E se Ártemis quer receber meu corpo em santo sacrifício, resistirei à deusa, eu, simples mortal? De modo algum! Darei a minha vida à Grécia! Matem-me para que desapareça Tróia! [...] Os gregos mandarão nos bárbaros, e não os bárbaros nos gregos, já que eles todos são de uma raça de escravos enquanto nós nos orgulhamos de ser livres! (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 1971-1981)

Segundo Rebecka Lindau (2014, p. 82-83), a partir desse trecho, percebemos que, ao invés de ceder seu corpo à Aquiles, ela o concebe à toda Grécia e à Ártemis, pois se entendia como a conexão entre a salvação do mundo civilizado e a destruição dos bárbaros. Isso é confirmado pelo seguinte trecho direcionado à Cliteminestra: "Tu me nutriste para que eu viesse a ser o astro lúcido de nossa liberdade! Jamais recuarei da morte salvadora!" (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 2101-04).

Outro tema abordado por Ifigênia em seu monólogo é o da glória *imorredoura*. Ao se sacrificar pela Grécia, ela entende que será eternamente glorificada pelos gregos. É possível ver semelhança entre seu discurso com o de Aquiles presente na *Ilíada*, pois, ser lembrado(a) e ter seus feitos cantados valeriam muito mais do que uma vida longa e fadada ao esquecimento¹³³.

Em diálogo com Cliteminestra, Ifigênia relata: "Pondera, então, comigo, minha mãe querida, na fama que me há de trazer esta atitude." (vv. 1940-41). Em outra fala, ela complementa: "propiciando uma vitória à nossa pátria conquistarei para mim mesma eterna fama." (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 1952-53). Por último, evidencia que sua morte trará a mesma honra que o percurso *natural* da vida feminina "Meu sacrifício me trará renome eterno como se fosse minhas núpcias e meus filhos e minha glória!" (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 1976-79) e o coro feminino garante isso a ela "Jamais perecerá a tua glória!" (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 2105) Desse modo, percebemos que

¹³³ "Se eu aqui ficar a combater em torno da cidade de Tróia, perece o meu regresso, mas terei um renome imorredouro; porém se eu regressar para casa, para a amada terra pátria, perece o meu renome glorioso, mas terei uma vida longa, e o termo da morte não virá depressa ao meu encontro." (vv. 412-16). Tradução de Frederico Lourenço.

Eurípedes também reverbera nos discursos de Ifigênia o mesmo ideal aristotélico presente em Homero, ou seja, morrer em prol da Grécia em busca da fama imorredoura.

O tragediógrafo também acrescenta nessa peça certo antagonismo entre Ifigênia e Helena. Por meio da sua escrita, percebemos que a primeira é posta como a jovem inocente que precisou ser sacrificada devido a *hybris* de Helena. Agamêmnon relatou isso em um trecho enquanto abraçava sua filha “Que mal imenso Helena vos está fazendo!” (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, v. 937). Cliteminestra também citou isso no confronto com o marido quando soube do sacrifício da filha: “É realmente nobre dar seus próprios filhos como resgate de uma esposa sem pudor! Assim recuperamos o mais detestável ao preço do que temos de mais valioso!” (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 1641-46).

Ifigênia também viu como injustiça ser morta por uma ação que não cometeu: “Que tenho a ver com os amores desastrosos de Páris e de Helena?” (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv.1743-44). O coro reforçou a *hybris* de Helena: “Ah! Impudente Helena! A que terríveis males expões agora os dois Atridas e seus filhos por causa de tua paixão desenfreada!” (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 1770-72). Desse modo, percebemos que o rapto de Helena, na peça, é interpretado como um ato de amor errante, fruto da discórdia que impera em Áulis. Relembramos os dizeres de Giuliana Ragusa de como, na Grécia, o amor era propulsor das atitudes mais vergonhosas, impulsivas e causadoras de grandes sofrimentos (2003, p.90).

Constatamos, portanto, que Eurípedes cria dois modelos antagonistas de mulheres nessa peça. Ifigênia retrataria o comportamento ideal de uma mulher, isto é, se sacrificando em prol da perpetuação da civilização grega, agindo com a razão e sendo um

exemplo de moderação e bom senso. Enquanto Helena é o arquétipo da mulher errante, que cedeu às paixões excessivas, desonrou Menelau e trouxe discórdia à toda comunidade grega.

Desse modo, percebemos que o tragediógrafo estaria passando uma mensagem de cunho pedagógico para sua plateia, sobretudo, às mulheres: o exemplo certo a ser seguido é o de Ifigênia, como uma mulher honrada que *entendeu e aceitou* seu destino. No caso das mulheres atenienses, elas deveriam *aceitar* a tutela do marido e sua subordinação perante a ele, pois esse seria o destino *natural* da mulher. Já o exemplo de Helena deve ser repudiado e não seguido, uma vez que comportamento *desmedido* de uma mulher pode causar a destruição da ordem, algo tão caro à sociedade grega.

O coro de servas presente nessa peça ressalta isso diversas vezes em seus cantos: “Benditas são as mulheres que sentem com a moderação aconselhável o gozo dos prazeres de Afrodite, obedecendo às regras do recato até nas horas de maior delírio” (EURÍPEDES, *Ifigênia em Áulis*, vv. 748-52). Na escrita de Eurípedes, portanto, fica evidente o elogio às mulheres que mantêm a fidelidade aos seus maridos mesmo quando são tentadas pelos poderes de Afrodite.

Desse modo, a partir dessas considerações, podemos interpretar que a moderação de Ifigênia é como um ato de civilidade e o amor desmedido de Helena como uma atitude selvagem. Tal como Lindau enfatiza em seu texto, a primeira é entendida na obra euripídiana como a força necessária para destruição da segunda, isto é, o meio para garantir vitória da civilização perante à barbárie (2014, p.83).

Assim, fechamos esse artigo, identificando que, por meio da análise da figura de Ifigênia, é possível perceber diversas nuances presentes na sociedade grega e suas interpretações acerca do

antagonismo entre selvageria e civilidade e a construção e perpetuação de papéis de gênero hierárquicos e desiguais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Documentação

EURÍPEDES. Ifigênia em Áulis. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. IN: _____. Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes. Tragédia Grega. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005, vol.5, pp.13-103.

_____. Ifigênia entre os Tauros. Tradução, introdução e notas de Nuno Simões Rodrigues. São Paulo: Editora Annablume, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, 1º edição, 107 p.

ÉSQUILO. Orestéia I: Agamêmnon. Tradução, introdução e notas de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, FAPESP, 2004, 1º edição, 223 p.

HOMERO. Ilíada. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, 1º edição, 715 p.

_____. Odisseia. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, 1º edição, 574 p.

GRIMAL, P. Dicionário de Mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

2. Bibliografia

BARBOSA, Leandro Mendonça. A Ártemis Barbarizada da Tragédia: Entre o Escritor e o Receptor. X Encontro Estadual ANPUH-GO: Didática da história: pesquisar, explicar, ensinar. Goiânia: 2012, pp.1-11.

_____. Representações do Ctonismo na Cultura Grega (Séculos VIII-V a.C). Tese (Doutorado em História Antiga) -Faculdade de Letras, Departamento de História, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014, 556 p.

BURKERT, Walter. Homo necans: The anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth. Berkeley: Univ of California Press, 1983.

_____. Religión Griega: arcaica y clásica. Tradução de Helena Bernabé, Revisão de Alberto Bernabé. Madrid: Abada Editores S.L., 2007, 496 p.

DE PAOLI, Beatriz. Doce e selvagem: Ártemis (no Agamêmnon de Ésquilo). Rio de Janeiro: Anais de Filosofia Clássica, v. 12, n. 23, p. 68-83.

KNOX, Bernard. O Hipólito de Eurípedes. In: EURÍPEDES. Hipólito. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 167-205.



LINDAU, Rebecka. Artemis and Virginité in Ancient Greece. Tese (Doutorado) - Curso de História, Roma: Universidade de Roma, 2014.

LLOUYD-JONES, Hugh. Artemis and Iphigeneia. Cambridge: Journal of Hellenic Studies CIII, 1983, pp.87-112.

MARQUETTI, Flávia Regina. Ártemis. In: Hinos Homéricos: edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr.; São Paulo: Editora Unesp, 2010, pp.204-208.

_____. Limite e transgressão: os caminhos que levam de Ártemis a Afrodite. João Pessoa: Revista Ártemis, v. 5, 2006, pp. 1-5.

REBELO, António Manuel Ribeiro. A Ifigénia entre os Tauros de Eurípedes e a prática religioso-cultural ateniense. Lisboa: Máthesis, n. 5, p. 53-104, 1996.

RODRIGUES, Nuno Simões. Introdução. IN: EURÍPEDES. Ifigénia entre os Tauros. São Paulo: Editora Annablume, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, pp.7-24.

LA GLORIA DE LAS MUJERES EN LA TRAGEDIA. ENTRE LA CONSTITUCIÓN ÉTICO-POLÍTICA DEL CIUDADANO Y LAS VIRTUDES FEMENINAS

Silvina Andrea Bruno¹³⁴

Artigo recebido em 20 de junho de 2022

Artigo aceito em 20 de junho de 2022

Introducción y planteo del problema.

En el presente artículo nos proponemos abordar la noción de *kleos*, gloria, vinculada a la mujer, en el marco de la problematización del sí mismo del sujeto cívico en la época clásica.

Nos interesa plantear si efectivamente es lícito hablar de *kleos* «en femenino»; si han existido condiciones materiales e históricas de existencia que posibilitaron la configuración de alguna forma de gloria para las mujeres en la *polis* clásica. La ética heroica de la época arcaica delimita una serie de aspectos que prefiguran y conforman el antecedente de la ética en la época clásica, y dicho ideal ético se materializa en la historia del héroe que siempre es un varón; siendo así ¿es posible que los cambios histórico-políticos que posibilitaron el nacimiento de la *polis* clásica, hayan asimismo permitido en la institucionalización del teatro un *topos* geográfico-simbólico donde pensar, discutir y debatir desde una nueva concepción del *lógos*, la «gloria de las mujeres»?.

¹³⁴ Professora Adscripta de Problemática Filosófica da Faculdade de Filosofia, Ciências de la Educación y Humanidades da Universidad de Morón. Professora de Historia de la Filosofía Antigua del I.S.F.D. N° 82 de la Pcia. De Bs. As.

«Gloria» y «mujer» son términos que abren campos de significaciones que no parecen ir en paralelo; describen toda una serie de nociones lejanas entre sí, opuestas y hasta contradictorias. Los rasgos que delinean la gloria del héroe arcaico poco se relacionan con la identidad de las mujeres. Si pensamos en uno de los rasgos esenciales de la gloria, que tiene que ver con el acto de ser nombrado y recordado, visibilizado, publicitado, con un nombre cuya repetición perdurable en el tiempo acrecienta la fama, la prolongue en el tiempo y acerque al sujeto a una forma de existencia lo más parecida posible a la inmortalidad, enseguida nos alejamos de los rasgos moralmente deseables y esperables de una mujer cuyo *ethos* se ajuste al ideal femenino. Para la mujer, su nombre y su vida se elevan proporcionalmente a la discreción, al anonimato, al silencio, a su capacidad para invisibilizarse, recluyendo su vida al ámbito privado, evitando lo más posible la intervención en un mundo que, en la época clásica, resalta las virtudes del espacio público.

Las figuras femeninas que las fuentes nos muestran son mucho más ricas en complejidades que una concepción binaria de las identidades, que diagramaría un cuadro de mismidad y otredad de una cultura con rigideces poco sostenibles en la realidad. Como ha señalado M. Foucault "...la historia de lo Otro –de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo – de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades"¹³⁵.

¹³⁵ Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. Pág. 9.

Elegimos el teatro por ser ese particular escenario cívico tan proclive a cobijar las desviaciones y ambigüedades del *nomos* invisibilizadas en el escenario político. El discurso trágico “institucionalizado” en esa representación organizada y solventada económicamente por el estado ateniense¹³⁶, es la plasmación de un territorio que alberga un *agon* protagonizado frecuentemente por figuras femeninas, territorio donde circulan toda clase de palabras dichas por mujeres de diferentes condiciones sociales y orígenes, humanas y diosas, reinas míticas y extranjeras.

Nos interesa pensar la pregunta «¿cómo se diagrama el sí mismo en relación con el otro?¹³⁷», desde una perspectiva ética, como punto de partida de la construcción del *ethos*. Nuestro «otro» privilegiado será la mujer.

De las mujeres que habitan el *corpus*, que son muchas, indagaremos aquellas que por su intervención en el diálogo trágico quedan implicadas protagonizando un *agon* en el cual se problematiza y cuestiona el carácter de un valor que roce la gloria en cualquiera de sus aspectos. En general las mujeres que alzan la voz públicamente en la tragedia, o que con sus destinos y acciones hacen de los valores morales una cuestión problemática con anclajes históricos, son las que traspasan el límite del ideal ético-político de «buena esposa y buena madre». En este sentido, no se ajustan, en la materialidad de sus vidas tal como las relata la ficción trágica, a ese ideal. El acto de alzar la voz en público, de colocar en ese terreno de batalla que es el diálogo, un punto de vista desde un *topos* semejante al de las voces masculinas es en sí mismo contrapuesto al ideal de gloria femenina cuyo punto de

¹³⁶ Para las restricciones a tener en cuenta al aplicar el término “estado” a la *polis* ateniense, seguimos a Domínguez Monedero, A. en su texto *op.cit.*

¹³⁷ Vernant, J-P. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Pág. 12

partida colocaremos en una cita de Tucídides: la gloria de las mujeres consiste en carecer de ella.¹³⁸

Las mujeres trágicas y la gloria inasible.

Indagar la antigüedad clásica implica transitar un universo donde el mito está absolutamente imbricado en la vida cotidiana. Y, además, situarse en ese momento inaugural de la filosofía, la democracia y el teatro como unas formas novedosas del *logos* obliga a interrogar esa otra lógica, la lógica con la que ha operado el mito en la comprensión y explicación del cosmos. ¿Rupturas?, ¿continuidades?, ¿relaciones causales?, ¿convivencia de distintas formas del pensamiento?

J.P. Vernant parte de un breve análisis de los términos *mythos* y *logos*, para aclarar que, en principio, en la antigüedad griega estos términos no contrastan sino que tienen valores semánticos «vecinos», ya que el primer sentido de ambos se refiere a las «formas de lo que es dicho». Pero entre los siglos VIII a IV a.C. se dan toda una serie de transformaciones culturales y sociales que determinan unas formas propias del lenguaje oral y el lenguaje escrito desde el centro mismo del universo mental griego. Lo cual implica que esa «vecindad» primera vaya desdoblándose en dos campos, dos *topoi* que van conformando una heterogeneidad construida a base de prácticas sociales sostenidas y nuevos universos de sentido.

Así como el ámbito discursivo abre un doble campo de acción, la construcción identitaria también se plasmará en dos ámbitos heterogéneos y separados entre sí: el plano humano y el plano divino. Los dioses y la muerte se presentan entonces como “dos formas extremas de lo otro”¹³⁹. Para hacerse a sí mismos una identidad, los

¹³⁸ Tucídides, II, 45, 2. En: Loraux, N. *Maneras trágicas de matar una mujer*. Pág. 26.

¹³⁹ Vernant, J-P. *El individuo, la muerte y el amor en la Grecia antigua*. Pág. 14.

hombres necesitan «medirse» con ese modelo inaccesible: los dioses. Respecto de la muerte, los griegos “inventaron” una forma posible de durabilidad, dotando a algunos sujetos privilegiados de una persistencia en la memoria colectiva, una forma posible de vida eterna revestida de gloria. Ese es el *kleos* que acompaña al héroe desde la épica. Para el guerrero, ser reconocido como valiente es ser reconocido por su prestigio; su opuesto es la vergüenza, el deshonor. Y para sostener esta consideración desde la pertinencia en nuestra indagación en torno a las mujeres, no debemos olvidar que ese héroe prestigioso en el mundo de la épica es siempre masculino.

Los juegos vinculares que despliegan los personajes trágicos componen un extraordinario debate axiológico. El panteón olímpico nos muestra deidades de conformación compleja, cuyos caracteres se sitúan en general en la ambigüedad de la tensión *hybris-sophrosyne*. Esta tensión es capital en la conformación del ideal ético y en el diagrama normativo de los rasgos femeninos y masculinos; el exceso y la medida no se manifiestan materialmente del mismo modo en ambos. Como señala A. Iriarte, “...el metafórico lenguaje de los poetas trágicos juega con las palabras subrayando la variedad de los campos semánticos a los que estas pueden remitir simultáneamente. De tal manera que el mensaje trágico comunica sólo en la medida en que descubre la ambigüedad de las palabras, de los valores, del hombre, en la medida en que reconoce el universo como conflicto y en la que, abandonando antiguas certezas, se abre a una visión problemática del mundo, convirtiéndose él mismo, a través del espectáculo, en conciencia trágica.”¹⁴⁰

¹⁴⁰ Iriarte, A. *De Amazonas a Ciudadanos*. Pág. 68.

La trilogía de Esquilo, y sobre todo el protagonismo de las Erinias, Apolo, Orestes y Atenea en el juicio final, son un excelente ejemplo de las continuidades y rupturas entre dos formas de entender no solo la gloria sino también la justicia. Desde la configuración topológica se diagrama el territorio de configuración de una nueva noción de justicia; la obra comienza en Delfos, y se traslada y culmina en Atenas, recorriendo el camino hacia la consolidación de la Mismidad, el escenario especifica la territorialización de los diferentes tipos de *logos*. El ideal jurídico-ético comienza en el templo de Apolo en Delfos y culmina a los pies de la estatua de Atenea en lo más alto de la Acrópolis ateniense, en el exacto medio entre las instituciones de la *polis* y los templos dedicados a las deidades que han logrado salir victoriosas de la tensión entre dos órdenes de ser. J-P. Vernant ha mostrado reiteradamente que en «las miradas griegas al otro hubo siempre una dimensión propiamente racional, una distancia con respecto a uno mismo, una apertura crítica».

El texto literario propiamente dicho nos interesa aquí en la medida en que es representado en el teatro de Dioniso, en el marco de un certamen institucionalizado, es decir entre otras cosas reglamentado por la *polis*, como parte de las celebraciones religiosas que se desarrollaban en la ciudad. En el desarrollo de las Grandes Dionisias, y también durante las Dionisias rurales y las Leneas, el teatro cobra vital protagonismo en los rituales de celebración hacia ese dios tan otro en muchos aspectos como es Dioniso.

El teatro, como señala Vernant, es el universo de lo ficticio. El espectador “sale de la realidad a la ficción, y solo después de un examen desde lo ficticio, vuelve y se aprecia la verdadera dimensión de

lo real”¹⁴¹. En este sentido, el teatro acompaña otras emergencias institucionales que la nueva vida comunitaria presenta. Entre esas otras emergencias, encontramos en primer lugar el nacimiento en Grecia del ámbito político, como el lugar de problematización de los «asuntos comunes». El *nomos* sobrepasa a los individuos y se sitúa, al igual que el *kratos* en el centro, “se pone en común, lo que implica despojarlo de misterio, de secretismo, y convertirlo en objeto de debate público”¹⁴².

Pensemos un ejemplo. Para que Antígona pueda sostener un *agon* discursivo con Creonte -con lo cual tendríamos una doble distancia, en tanto es hombre y es rey- son necesarias toda una serie de mediaciones que circunscriben las condiciones de posibilidad de que eso acontezca. El teatro es “lo otro de la política” en tanto se diagrama sobre tensiones y no sobre consensos. Enturbia las identidades, no las define trazando límites claros. Ese cruce de límites dibuja un *agon* propiamente dicho, en tanto quiebra un orden y recompone otro orden, que nunca es definitivo. Ese *agon* discursivo está construido sobre una «materialidad» bien conocida para el espectador: el mito. Y el mito, tampoco es, como no lo es la tragedia, una voz monocorde, unívoca. Esa historia que el mito recoge, además de tensionarse con el presente de la época clásica, señala sobre el escenario sus propias ambivalencias, sus ambigüedades constitutivas.

Por otra parte, Dioniso presidiendo los certámenes trágicos no es un elemento completamente extraño a Grecia llegado para modificar el juego del sistema; es un elemento más del sistema pero que opera en una dirección diferente al interior del propio sistema: “...no existe una civilización que sea perfectamente coherente, cuya lógica tenga

¹⁴¹ Vernant, J-P. *Entre mito y política*. Pág. 216.

¹⁴² Iriarte, A. *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Pág. 49.

solamente una dimensión. El dionisismo toma el sentido inverso de ciertas cosas, pero esas formas también parten del sistema"¹⁴³.

La noción de *kleos* es, desde la tradición poética, un aspecto inseparable de la muerte, y de la compleja valencia que los griegos le otorgaron. Hablar de gloria es hablar de «muerte gloriosa»; no es sino con la muerte cuando cobra pleno sentido. El *kleos* del héroe depende del modo en que se materializa su muerte y de las palabras de alabanza que el poeta, inspirado por las Musas, le cante: “Por la potencia de su palabra, el poeta hace de un simple mortal «el igual de un rey»; le confiere el Ser, la Realidad; su alabanza es calificada de *etimos*”¹⁴⁴. La gloria se vehiculiza a través del acto de ser nombrado y recordado. La contracara de la gloria es la muerte anónima. Esto es, muy sintéticamente lo que ocurre desde la tradición épica; y con ese pasado confronta el texto trágico clásico. Triple confrontación: la tradición heredada, la muerte de las mujeres-heroínas frente a la de los héroes, y el anonimato frente a la supervivencia en la gloria a través de la palabra.

Pero la muerte femenina en la tragedia coloca bajo una interrogación el valor de esas muertes. Las normas cívicas aprueban una muerte silenciosa para la mujer; silenciosa y privada. La mujer debe morir en el *oikos*, lo más invisiblemente posible respecto al espacio público, lejos de cualquier aspiración a algún tipo de reconocimiento; una buena esposa solo debe ser recordada por el núcleo familiar más íntimo, especialmente por el marido. Y no se recuerda su muerte, sino el modo en que se ha ajustado durante el transcurso de su vida principalmente a esa «virtud femenina» tan insistentemente reiterada en las tragedias: el silencio. El ideal femenino consiste en llevar sin ruido su

¹⁴³ Vernant, J-P., *Entre mito y política*. Pág. 209.

¹⁴⁴ Detienne, M. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Pág. 32.

existencia. Permanecer callada, con boca prudente, es una constante recomendación que la tragedia sugiere a la mujer; porque suele ser a través de la boca, es decir, a través de las palabras, que se manifiesta la *hybris* femenina.

Veamos algunos ejemplos, empezando por una muerte que parece a primera vista una excepción a estas consideraciones. Alcestis, «la mejor de las mujeres» acepta morir en lugar de su esposo. Su muerte es digna de reconocimiento, pero no solo por lo heroico del contexto en que acontece sino porque su vida ha sido ejemplar. Y a pesar de ello, la audacia, la resistencia y la nobleza con que enfrenta los hechos, la acercan al mundo de lo viril; esa «buena mujer» muere porque toma el lugar del hombre que debía morir, y adopta rasgos masculinos en su discurso, mientras que Admeto, su esposo, se desdibuja y se feminiza quedando en un segundo plano. Será un auténtico héroe quien rescata a esta esposa autosacrificada. Pero esta forma de muerte de mujer o es la más usual.

Los suicidios femeninos están casi siempre preanunciados por la crónica de una vida que desconoce los límites morales y reconoce la propia *hybris*: se suicidan Fedra, Deyanira¹⁴⁵, Eurídice¹⁴⁶, Leda¹⁴⁷, Mégara¹⁴⁸ y Yocasta¹⁴⁹. Usualmente estos suicidios son por ahorcamiento, forma de la muerte que representaría, fuera del escenario y en la publicidad de la *polis*, formas aberrantes de la muerte. Se suicida también Antígona, condenada a muerte, como último acto de libertad, de autodeterminación. Medea no muere, pero se exilia, y esa desterritorialización es la demostración del límite que se ha

¹⁴⁵ Con una espada, al modo del guerrero.

¹⁴⁶ También con una espada, enterada del suicidio de su hijo, Hemón.

¹⁴⁷ Por la reputación de su hija Helena.

¹⁴⁸ En un ataque de locura, se suicida junto con sus hijos.

¹⁴⁹ Según la versión, se ahorca al descubrir el incesto o al enterarse de la muerte de sus hijos, hermanos de Antígona.

transgredido. La princesa Casandra, muerta por mano femenina, y detrás Apolo, a quien rechaza sistemáticamente como esposo condenándose a proferir palabras verídicas que no persuaden, oráculos que nadie cree. Tanto en Esquilo como en Eurípides, la muerte de Casandra es «una muerte victoriosa», «una muerte con buena fama».

Respecto a las muertes por sacrificio se abren otros frentes de tensión, ya que “la fama de las vírgenes tiene con la *eukleia* (la buena gloria) más semejanza que la de las esposas”¹⁵⁰.

La condición de *parthenoi* guarda semejanzas además con la condición de vírgenes de algunas divinidades femeninas, en las que los límites entre masculino y femenino se desdibujan, se tornan difusos. Figura paradigmática es acá Atenea, patrona de la ciudad que produce el teatro clásico. Con la tradición poética, defendiendo a los Aqueos en la *Ilíada* y ayudando a Ulises a retornar a *Ítaca* en la *Odisea*, Atenea preside en época clásica la ciudad de Atenas, desde esa estatua monumental en el Partenón. No solo su más que significativo nacimiento de la cabeza de su padre Zeus, sino la misma representación iconográfica, comporta atributos claves de las formas ambiguas de representación de lo masculino y lo femenino

El sacrificio humano es en sí mismo otra aberración (como lo es el suicidio) respecto a las costumbres ciudadanas. En *Mito y Tragedia*, Vernant señala que en el teatro, lo excesivo y desmesurado del carácter de las mujeres atenúa e incluso invisibiliza de alguna manera el salvajismo de ese acto. Dos sacrificios significativos y ampliamente tematizados que aborda el teatro son el de *Ifigenia* y el de *Políxena*. La hija del jefe del ejército griego, y la hija del rey de Argos en momentos de la guerra de Troya. Una mujer-virgen sacrificada, lo más cercano a la gloria que puede situarse una mujer, es a la vez el desdibujamiento de

¹⁵⁰ LORAUX, N. *Maneras trágicas de matar una mujer*. Pág. 70.

cualquier estructura subjetiva femenina. Como señala Lorau, cuando una mujer se entrega en sacrificio entrega dos bienes muy preciados para su constitución identitaria: los hijos (que no tendrá) y la virginidad (que perderá). La asociación entre muerte en sacrificio y matrimonio la atestiguan los mismos textos, insistiendo en nombrar la entrada al hades como un matrimonio con Hades. La sacrificada es una *nymphé anymphós*, una novia sin novio. Es decir: en cuanto parece definir una identidad, la tragedia marca su falta, su falla, y esa fisura es al mismo tiempo la que le permite vincularse a cierta forma de gloria.

En la tragedia la mujer habla, y al mismo tiempo siempre la sobrevuela el precepto ético del silencio. Para la mujer, siempre el silencio es lo más recomendable: Pero las mujeres trágicas se inmiscuyen en el mundo viril de la acción; y pagan por ello. Sirva el ejemplo de Fedra, que en diálogo con su nodriza evalúa las consecuencias de sus actos a la luz de los preceptos morales que acompañan siempre a la mujer: "...¿Qué es lo que he hecho? ¿Por dónde me extravié en mi buen juicio? ... Baja de mis ojos el llanto y a la vergüenza se ha confiado mi rostro... Nodriza- ...En dosis medidas deberían los mortales mezclar entre sí sus amores sin llegar hasta el borde de la médula del alma. Así, menos el exceso alabo que el nada en demasía." vv. 240-265.

Algunas conclusiones.

La gloria de las mujeres nos acerca particularidades de las nociones de *kleos* y *areté* vinculadas a ciertas mujeres, que los discursos oficiales, cívicos y políticos invisibilizan, porque una mujer en definitiva nunca será una ciudadana, ni en consecuencia, una potencial ciudadana virtuosa. La muerte gloriosa es siempre viril. Sin embargo, en el centro de esa especie de gran debate público, de esa particular forma de *paideia* que es el teatro, los trágicos no dejaron de enfrentar una y otra vez las muertes masculinas a las femeninas, incluyendo las más variadas formas y los minuciosos detalles de sus ejecuciones; el

modo en que se muere parece ser una prolongación, una continuación del modo en que uno ha constituido su vida.

La constitución del si mismo como núcleo de la problematización ética, nos remite al examen de la idea de «identidad», y como todo examen de un concepto complejo nos ha llevado a enmarcar nuestra reflexión al interior de la tensión entre lo Mismo y lo Otro. Los «mismos» para definirse desde ciertos rasgos «idénticos» necesitan a los «otros» para diferenciarse en sus rasgos «álteros». Las mujeres no dejan casi nunca de erigirse como un xénos respecto a la vida ciudadana.

La mujer trágica ha encontrado escasísimos intersticios donde rozar la gloria, noción que de la épica a la época clásica se vuelve política en tanto pasa a ser cuestión de guerreros y fundamentalmente de ciudadanos. No olvidemos que es la *polis*, en la oración fúnebre, quien viabiliza la trascendencia de los ciudadanos que merezcan ser recordados y nombrados por generaciones futuras.

Esa dimensión política del *kleos* parece expulsar entonces a esa extraña-extranjera que es la mujer; pero allí están todas las obras de los trágicos, con todas sus mujeres discutiendo e interviniendo para atestiguar que evidentemente, la presencia de esas xénos, que nunca serían *polites*, no dejaba de inquietar al hombre-ciudadano, que inventó en la ficción teatral un *topos* para poder interpelarla y escuchar su voz, prudentemente silenciada en la vida cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA.

CASTORIADIS, C. *Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito*. FCE, Bs. As. 2006.

DETIENNE, M. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Taurus, Madrid, 1986.

_____ *La muerte de Dionisos*. Taurus, Madrid, 1985.

- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. S. XXI, México, 1985.
- IRIARTE, A. *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Akal, Madrid, 1996.
- _____. *Los antiguos griegos desde el observatorio de París*. Mediterránea, Málaga, 2010.
- LORAU, N. *Maneras trágicas de matar una mujer*. Visor, Madrid, 1989.
- _____. *Las experiencias de Tiresias*. Biblos, Bs. As. 2003.
- _____. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Gallimard, París, 1999.
- VERNANT, J-P. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Paidós, Barcelona, 2001.
- _____. *Los orígenes del pensamiento griego*. Paidós, Barcelona, 1992.
- _____. *Entre mito y política*. FCE, México, 2002.
- VERNANT, J.P. y VIDAL-NAQUET, P. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Paidós, Barcelona, 2002. Vol. I y II.
- Z Aidan, L. y Schmitt Pantel, P. *La religión griega en la polis de la época clásica*. Akal, Madrid, 2002.
- VELA TEJADA, José. *La oratio funebris de Hécuba en las Troyanas de Eurípides (vv. 1156-1206)*. *Studia Philologica Valentina* 18, n.s. 15, 469-482, 2016.

O FEMININO ALÉM DO AMBIENTE DOMÉSTICO: A PARTICIPAÇÃO DE MULHERES NO PROCESSO DE ASCENSÃO DO CRISTIANISMO PRIMITIVO

THE FEMININE BEYOND THE DOMESTIC ENVIRONMENT: THE PARTICIPATION OF WOMEN IN THE PROCESS OF ASCENSION OF PRIMITIVE CHRISTIANITY

Wanessa Kewry dos Santos Nascimento¹⁵¹
Fabrício Nascimento de Moura¹⁵²

Artigo recebido em 26 de abril de 2022
Artigo aceito em 01 de julho de 2022

Resumo: Este trabalho aborda a participação feminina no processo de ascensão do Cristianismo Primitivo, resgatando a atuação de mulheres como lideranças religiosas e denunciando o silenciamento de gênero na História. Para isso, foi necessário compreender o contexto da Roma Imperial, cenário de desenvolvimento da religião cristã, e as características do Cristianismo, religião que permitiu a inserção feminina.

Palavra-chave: Mulheres, Cristianismo Primitivo, Roma Imperial.

Abstract: This work addresses the female participation in the process of ascension of Primitive Christianity, rescuing the role of women as religious leaders and denouncing the silencing of gender in History. For this, it was necessary to understand the context of Imperial Rome, scenario of development of the Christian religion, and the characteristics of Christianity, a religion that allowed the female insertion.

Keyword: Women, Primitive Christianity, Imperial Rome.

¹⁵¹ Graduanda em História pela Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), sob orientação do Prof. Me. Fabrício Nascimento de Moura. Integrante do Núcleo de Estudos Multidisciplinares de História Antiga e Medieval (NEMHAM). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3600-6028> E-mail: wanessakewry@gmail.com

¹⁵² Doutorando em História pelo PPGHIS/UFMA. Professor na Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão - UEMASUL. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3129-2355>

Mas se certos Atos de Paulo, os quais são falsamente assim chamados, reivindicam o exemplo de Tecla para permitir que as mulheres ensinem e batizem, saibam os homens que, na Ásia, o presbítero que compilou esse documento, pensando por si mesmo em aumentar a reputação de Paulo, foi descoberto, e embora professasse tê-lo feito por amor a Paulo, foi deposto de sua posição. Como poderíamos acreditar que Paulo daria autoridade às mulheres para ensinar e batizar, quando ele não permitia até mesmo que elas se instruissem? 'Que fiquem em silêncio –ele disse –e que consultem a seus maridos em casa. (TERTULIANO. De Baptismo, 17.5).

O trecho acima, referente à obra *De Baptismo*, escrita por Tertuliano, datada entre o final do século II e início do século III d.e.c, apresenta uma crítica relacionada às mulheres que atuavam como lideranças no Cristianismo Primitivo, evidenciando a sujeição da mulher ao homem e nos permitindo identificar que a condição de inferioridade feminina perpassa diversas sociedades e temporalidades.

1- Naturalização e silenciamentos: mecanismos para manutenção da dominação masculina

Análises históricas e vivências no âmbito social indicam que uma divisão de espaços imposta pelas sociedades, comumente corrobora para a submissão feminina. As construções sociais e culturais determinam onde a mulher deve estar e onde ela *não deve estar*. Assim, frequentemente, condicionando a mulher ao setor privado, como o espaço doméstico, enquanto o homem ocupa os espaços públicos de maior visibilidade e validação. (COLLING, 2004, p. 31-32).

Com intuito de manter as relações de poder existentes entre homens e mulheres, ocorre o processo de naturalização da ideia de inferioridade feminina. Quando é dito que a reclusão feminina no espaço doméstico é natural, ocorre a naturalização de uma consequência da história. Um dos mecanismos utilizados para justificar essa naturalização é a afirmação e a generalização de que as mulheres

sempre se resguardaram no ambiente doméstico, desempenhando funções no lar e em áreas restritas, longe da ocupação de cargos que lhes garantissem poder. (SAFFIOTI, 1987, p. 10-11). No entanto, as Ciências Sociais nos mostram que, apesar dessa inferiorização inviabilizar a atuação feminina em espaços públicos, inúmeras mulheres atuaram na contramão das imposições e construções sociais. Além dessas, há também sociedades e culturas que garantem uma maior participação da mulher em espaços fora do privado, como em algumas comunidades indígenas em que mulheres atuam como Cacique, desempenhando funções consideradas importantes para a cultura local¹⁵³. (INVERNIZZI; LAROQUE; 2016, p. 8).

A socióloga Heleieth Saffioti, em seu livro *O poder do Macho*, traz à tona argumentos que regularmente são usados com intuito de legitimar a dominação masculina. A escritora desconstrói a ideia de que o homem possui mais força física que a mulher, pautando a relatividade da força nos corpos, e relatando que, do ponto de vista biológico, as mulheres possuem mais resistência física que os homens. A baixa participação de mulheres em guerras, quando comparada com homens, também é outro argumento usado para legitimar a inferioridade feminina. Porém, Saffioti nos provoca a seguinte reflexão: homens afirmavam que mulheres não eram capazes de ocupar as atividades fora de casa. Porém, em tempos conflituosos, as mulheres assumiram esses cargos, considerados masculinos, para que os homens pudessem ir à Guerra. Ou seja, elas desempenharam funções que eram negadas a elas, mas garantiram que a sociedade e seus departamentos continuassem funcionando devidamente. Além disso, é

¹⁵³ Estudos apoiados na abordagem da etnohistória identificaram o protagonismo das mulheres Kaingang na Terra Indígena *Pó Nãnh Mág*, em Farroupilhas/RS. Pesquisas desenvolvidas naquela etnia evidenciam a atuação de mulheres como Cacique e como educadoras. A Cacique Silvana, por exemplo, foi escolhida democraticamente pela sua comunidade para representar todos e exercer o mais alto cargo da comunidade. (INVERNIZZI; LAROQUE; 2016, p. 9).

válido lembrar que atualmente existem exércitos com alta participação feminina, inclusive estas ocupando cargos de alta patente nas atividades bélicas. (SAFFIOTI, 1987, p. 12-15).

Heleieth Saffioti comenta sobre a ideia de que as mulheres são menos inteligentes que os homens, apresentando uma conclusão científica que afirma que a inteligência é desenvolvida a partir dos estímulos recebidos. Quanto mais estímulo, maior a capacidade do ser humano desenvolver inteligência. Com isso, se o homem recebe mais estímulo ao ser inserido em diversos espaços desde a infância, diferente da mulher, possivelmente, ele obterá mais recursos para desenvolver sua inteligência. (SAFFIOTI, 1987, p. 12-15).

Diante disso, Pierre Bourdieu afirma que a “divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais (...) adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação”. Dessa forma, percebemos o impacto das construções sociais no que tange às relações de gênero e como a naturalização da concepção de inferioridade feminina atinge as mulheres que vivem em sociedades patriarcais. (BOURDIEU, 2002, p. 12).

Além da naturalização da submissão feminina, o silenciamento da participação feminina na história ocorre invisibilizando as mulheres que também atuaram no âmbito público, aquelas que se opuseram às determinações sociais.

Rachel Soihet discorre sobre a exclusão, na História, de grupos marginalizados, como as mulheres, escravos, operários e outros. A autora afirma que a escrita sobre as mulheres, reconhecendo-as como sujeitos que também constroem a vida pública, tem se desenvolvido nas últimas décadas. O movimento dos Anales contribuiu para a História das Mulheres, ao integrá-las no processo da escrita histórica e ao apresentar novas temáticas e interesses para o âmbito histórico. (SOIHET, 1997, p. 399-400). Consoante a isso, Heleieth Saffioti afirma que a história oficial pouco ou nada aborda acerca da atuação de

mulheres. A pesquisadora pontua a relevância dos movimentos sociais que lutam em prol de um resgate histórico da participação feminina e seus protagonismos. (SAFFIOTI, 1987, p. 11).

Assim, percebendo que a dominação masculina é legitimada por discursos que naturalizam a inferioridade feminina e compreendendo a ocorrência do silenciamento de mulheres na História, neste trabalho resgataremos a participação e a contribuição feminina para a expansão do Cristianismo, rompendo com a ideia de incapacidade da mulher em papéis de liderança. Para isso, antes de abordarmos o nosso objeto, convém conhecer, brevemente, as características da sociedade romana antiga e o processo de desenvolvimento do Cristianismo.

2- Breve histórico da sociedade romana no início da Era Comum

Nessa seção objetivamos compreender, sinteticamente, a transição da República Romana para o modelo imperial, pontuando características políticas, sociais, culturais e econômicas, com ênfase nas questões religiosas do período, a fim de entender como aquele cenário favoreceu a ascensão do Cristianismo.

Durante o século I a.e.c., a República Romana já apresentava instabilidades, derivadas, principalmente, de uma Guerra Civil que eclodiu após o assassinato de Júlio César (em 44 a.e.c.). Diante desse contexto, o cenário romano estava marcado pela má administração política e econômica, uma vez que o Senado, órgão político que detinha mais poder no período republicano, não apresentava domínio sobre o território conquistado. (SILVA, 2010, p. 1). Considerando a necessidade de um novo modelo administrativo, a República transformou-se em Império. No período Imperial, o poder estava centrado na imagem do imperador, e as regiões conquistadas foram divididas em províncias. (CASTOLDI, 2014, p. 9).

Semíramis Corsi Silva afirma que Otávio, sobrinho de César, formou o Principado gradualmente e concentrou o poder político em si mesmo. Desse modo, o domínio das áreas conquistadas foi realizado com mais eficácia, tendo em conta que o forte exército do período garantiu a segurança e o controle popular. (SILVA, 2010, p. 2). O militarismo imperial também se mostrou importante porque colaborou para o expansionismo romano. (CASTOLDI, 2014, p. 9). As medidas de controle adotadas por Otávio, principalmente sua organização militar, provocaram estabilidades e paz na região, o que contribuiu para que a população não se rebelasse contra o seu poder e o apoiasse, diferindo do cenário conflituoso que o antecederam. (SILVA, 2010, p. 1-2).

Ticiano Saulo Scavazza Castoldi destacou que Augusto foi importante, não só pela sua atuação política, mas também por sua relação com a religião. Augusto usou a religião romana tradicional para legitimar seu poder, conquistando assim as classes médias e altas, nas quais a religião era mais frequente e aceita. Dessa forma, notamos que a religião estava ligada diretamente à política, uma vez que legitimava o poder do imperador. (CASTOLDI, 2014, p. 11-12). No período, se desenvolveu o ato de cultuar o governante, culto este que não era destinado somente ao imperador que estava no poder, mas também ao imperador morto. (CASTOLDI, 2014, p. 16).

Naquele contexto, uma parcela da população não se identificava com a religião tradicional defendida por Augusto, pois estavam interagindo com novas crenças e práticas orientais. (CASTOLDI, 2014, p. 12). Semíramis Corsi Silva pontua que Augusto, ao tentar reerguer a antiga religião, provocou a exclusão de cultos de origem egípcia e asiática. Contudo, contraditoriamente, Augusto aceitou a diversidade religiosa existente nas províncias e ergueu templos em devoção aos seus ídolos, como o templo destinado à Apolo. (SILVA,

2010, p. 9-10). Ticiano Saulo Scavazza Castoldi também ressalta que o imperador não se opunha à diversidade de práticas religiosas, a intervenção ocorria com frequência quando a prática provocava orgias e sacrifícios humanos. (CASTOLDI, 2014, p. 18).

Nesse contexto de múltiplas trocas culturais e religiosas, uma prática religiosa judaica “cristã” estava se desenvolvendo e se popularizando em grandes proporções. O confronto desta prática com o poder civil provocou a perseguição de membros do movimento. (CASTOLDI, 2014, p. 19). No entanto, ao mesmo tempo em que o cenário de crise política, econômica e social promovia a insatisfação popular, contribuía também para a adesão da comunidade às ideias cristãs, principalmente as pessoas marginalizadas na sociedade. Assim, essas pessoas encontravam refúgio e perspectiva de uma vida melhor nos princípios cristãos. (AQUINO; FRANCO; LOPES; 1985, p. 358).

Visto isso, convém compreendermos o “nascimento” da religião, sua composição, datação, processo de expansão e as perseguições sofridas por seus adeptos.

3- Cristianismo: características, expansionismo e perseguições

O Império Romano compôs o contexto político, social e econômico para o desenvolvimento do Cristianismo Primitivo, no século I e nas primeiras décadas do século II d.e.c, ou seja, mais ou menos entre 30 e 130 d.e.c. As interações culturais favoreceram o desenvolvimento do Cristianismo, e a pluralidade de concepções religiosas existentes no movimento cristão reflete a influência dessas religiosidades que permeavam as comunidades antigas. (PIZA, 2016, p. 28).

O Cristianismo originou-se em território palestino, área conquistada pelos romanos em 64 a.e.c. e anexada à Judéia em 40 a.e.c. Jesus nasceu em 4 a.e.c., no período do reinado de Augusto, e foi

crucificado no governo de Tibério (14-37 d.e.c.). Ticiano Saulo Scavazza Castoldi afirma que no final do século I, a religião, apesar de não ser a oficial, já estava disseminada no Mediterrâneo, na Ásia Menor e nas províncias romanas. (CASTOLDI, 2014, p. 22-23).

Paulo Augusto de Souza Nogueira destaca a pluralidade de pensamentos e estudos acerca do movimento cristão inicial, pontuando, por exemplo, as variações de nomenclatura desse movimento. O escritor explica que a religião pode ser intitulada como Cristianismo Primitivo, Cristianismo Originário, Proto-Cristianismo (*Urchristentum*), Cristianismo Antigo e até mesmo Novo Testamento¹⁵⁴. Há autores que usam o substantivo no plural, como "Cristianismos Primitivos", assim objetivando contemplar a diversidade do movimento e ressaltar a presença de várias religiosidades em sua composição. (NOGUEIRA, 2015, p. 35).

Os primeiros grupos cristãos que surgiram se deram por meio da presença de judeus no mundo heleno. O grupo de judeus que integrou o mundo helênico, conseqüentemente, foi adotando características daquela cultura, inclusive aderindo ao grego comum (*coine*), deixando o aramaico em segundo plano. (CASTOLDI, 2014, p. 24). Pedro Luís Piza defende a ideia de que as trocas culturais, promovidas também pelo mar Mediterrâneo, colaboraram significativamente para a expansão do Cristianismo. (PIZA, 2016, p. 33). Por conseqüência, em um cenário marcado por sincretismos culturais, o Cristianismo derivou de crenças já existentes. O estudioso Ticiano Saulo Scavazza Castoldi afirma que a ideia de morte e ressurreição de uma divindade partiu de crenças como a de Isis e Osíris, no Egito, de Dionísio, na Grécia, de Actis e

¹⁵⁴ O uso da nomenclatura Novo Testamento, quando se refere ao movimento cristão, é equivocada e anacrônica, uma vez que Novo Testamento foi o nome destinado à coleção de textos escolhidos pelos eclesiásticos do século IV. Os textos selecionados para o intitulado Novo Tratamento compuseram a base para a construção de um dogma cristão. (NOGUEIRA, 2015, p. 35).

Cibele, na Ásia Menor e na Síria e etc. Já a ideia de uma divindade salvadora pode ter sido influenciada pela cultuação de Mitra e pelo judaísmo. (CASTOLDI, 2014, p. 19). Portanto, visto o âmbito diverso culturalmente no qual o Cristianismo se desenvolveu, rompemos com a ideia de pureza e homogeneidade da religião. (CASTOLDI, 2014, p. 23).

Acerca da expansão do Cristianismo, Paulo Nogueira relata que as mensagens repassadas pelos seguidores de Jesus de Nazaré conseguiram chegar às comunidades de judeus em diáspora e em grandes centros urbanos, como Antioquia. Assim, notamos o impacto desses mensageiros para a propagação da religião. O autor acrescenta ainda que podemos supor que nos anos 40 já havia mais cristãos em Antioquia do que em Jerusalém. Assim, crenças difundidas pelos seguidores de Jesus se propagaram pelas regiões e conquistaram espaço no mundo mediterrâneo. (NOGUEIRA, 2015, p. 38-39).

Jesus de Nazaré e seus discípulos planejavam difundir suas crenças para a comunidade de Israel. Com isso, eles se destacaram ao acolher e se unirem a grupos de pessoas marginalizadas, dentre os quais estavam os estrangeiros, as mulheres, as prostitutas, os cobradores de impostos e etc. (NOGUEIRA, 2015, p. 38). O movimento cristão foi mais comum entre as classes mais baixas, inserindo principalmente os escravos, uma vez que a religião não diferenciava as classes sociais. A expansão e popularização do movimento foi integrando outros grupos à religião, mas houve grupos resistentes, como os gladiadores, cartomantes, soldados, astrólogos etc. Os soldados e gladiadores resistiram ao movimento por ele apresentar ideologias antimilitares. Esses princípios também foram motivos para as perseguições que ocorreram aos cristãos. (CASTOLDI, 2014, p. 26).

É comum a rejeição a um movimento cultural distinto que está se destacando no âmbito social e com o Cristianismo não foi diferente. A

oposição dos cristãos em relação às medidas adotadas pelo governo imperial provocou o aumento das perseguições. Exemplificando, podemos mencionar a rejeição do escravismo por parte dos cristãos, assim confrontando com o Império que dependia do escravismo para a manutenção do sistema em voga. (CASTOLDI, 2014, p. 29).

Acerca das perseguições sofridas pelos cristãos, há uma série de apontamentos que estimam a quantidade de cristãos que foram perseguidos. Ticiano Saulo Scavazza Castoldi destaca uma estimativa de duzentos mil vítimas cristãs, incluindo morte e outras formas de punições, como torturas, trabalho forçado, confisco de bens e etc. (CASTOLDI, 2014, p. 31). Uma série de fatores colaboraram para as perseguições, como a rejeição dos cristãos ao culto imperial e aos deuses romanos (CASTOLDI, 2014, p. 33), as reuniões secretas, que ocorriam ao amanhecer ou anoitecer, estas aconteciam no anonimato porque o governo rejeitava a crença (CASTOLDI, 2014, p. 37), e também a separação entre Cristianismo e Judaísmo, no contexto da queda de Jerusalém (em 70 d.e.c.), ocasionando a desproteção dos cristãos, pois não existiam regras que os protegessem das perseguições. (CASTOLDI, 2014, p. 34).

4 - Mulheres em Roma e no Cristianismo

Referente às questões de gênero, objetivo da abordagem deste trabalho, faz-se necessário conhecer, de forma breve, a condição da mulher romana e a participação feminina no desenvolvimento do Cristianismo, a fim de compreendermos o silenciamento histórico de mulheres que contribuíram para o movimento.

Durante o período imperial romano, as mulheres adquiriram alguns direitos, como a posse da herança e a liberdade para administrar seus bens. (SILVA, 2010, p. 8). Todavia, em oposição às conquistas femininas,

Augusto decretou leis que proibiam a participação de mulheres em eventos esportivos, concedeu aos pais de mulheres adúlteras o direito de matar as filhas e a permissão para pais e maridos levarem a mulher adúltera para ser julgada. Em 18 a.e.c., o casamento se tornou obrigatório para todos os cidadãos de Roma. Porém, o casamento era proibido entre senadores e escravas ou libertas e entre cidadãos e libertas, pois objetivavam manter a ordem e a “pureza” das linhagens. (SILVA, 2010, p. 9).

Roberta Alexandrina da Silva relata que as atividades femininas consistiram em transformar matérias-primas, fornecidas pelos animais e pela terra, em utensílios para usar no cotidiano. As mulheres também eram responsáveis pelo cuidado do lar, educação e alimentação dos filhos. Com isso, notamos que o espaço ocupado por mulheres ainda estava concentrado no âmbito privado. (SILVA, 2006, p. 37).

Naquele contexto, o Cristianismo criou condições que forneciam mais autonomia para as mulheres. (SILVA, 2008, p. 33). O movimento cristão interpretou o papel feminino no âmbito social sob uma nova perspectiva. (SOUSA, 2012, p. 62). Apesar disso, José Luiz Sauer Teixeira relata que a composição dos textos presentes no corpo neotestamentário ocorreu em um contexto da presença do patriarcado da igreja e de debates acerca da condição feminina. Dessa forma, isto ocasionou o silenciamento delas e/ou a colocação da mulher em posição inferior ao homem, assim, distorcendo a ideia acerca do feminino que o movimento de Jesus e o Cristianismo Originário objetivavam difundir. (TEIXEIRA, 2010, p. 58).

O ambiente no qual as mulheres viviam reclusas, ou seja, a casa, se transformou também em Igreja doméstica. Nas igrejas domésticas, havia o acolhimento de alguns grupos necessitados, como as viúvas. (SILVA, 2008, p. 33). A presença de cultos domésticos permitiu o acesso à religião, uma vez que a mulher, de forma geral, ainda estava

submetida a viver naquele espaço. Apesar dessa reclusão, as mulheres judias podiam celebrar algumas cerimônias religiosas e até mesmo dar nome aos filhos e filhas. (SILVA, 2006, p. 47).

Houve mulheres que atuaram na difusão da mensagem cristã. As seguidoras de Jesus, portanto, discípulas, uma vez que o ato de seguir Jesus, *akolouthein*, é característica dos discípulos. (SILVA, 2006, p. 53). Estudos arqueológicos realizados por Bernadette Brooten destacam a presença de mulheres nas atuações religiosas, recebendo cargos de sacerdotisas, anciãs, dirigentes etc. As ações femininas no âmbito religioso foram mais comuns em Elefantina e na Ásia Menor. (BROOTEN apud SILVA, 2006, p. 47). Na Palestina, Tabita em Jope foi colocada como discípula cristã (At 9, 36-43). Portanto, o exercício de liderança em cultos cristãos foi realizado também por mulheres, e as igrejas domésticas possibilitaram o acesso das mulheres a essas práticas religiosas. (SILVA, 2008, p. 29).

No livro de Atos (12,12), constatamos a existência dessas comunidades domésticas, pois o versículo relata que Pedro, após sair da prisão, chega à casa de Maria, mãe de João Marcos, e eles estavam reunidos realizando uma oração. (SILVA, 2008, p. 29). Referindo-se ao Novo Testamento, o livro de Marcos não aborda muitas questões relacionadas ao feminino, mas Mateus (9, 22; 15, 21-28) e, principalmente Lucas (7, 36-50; 8, 48; 21, 1-4) trazem a temática à tona. (SILVA, 2006, p. 49).

Por meio de análises, percebemos que ocorre um destaque da crença de mulheres cristãs em textos canônicos, principalmente a partir da morte de Jesus. (SILVA, 2008, p. 31). Algumas mulheres apareceram no momento da crucificação e morte de Jesus, dentre elas estavam a sua mãe, a irmã desta, Maria Madalena e Maria, esposa de Cléofas. (SOUSA, 2012, p. 64). Naquele contexto, os homens, discípulos de Jesus, desaparecem do cenário e as mulheres se destacam por estarem

presentes e testemunharem a sua ressurreição. (SILVA, 2008, p. 31). Os homens desaparecem da cena porque fugiram com medo de serem perseguidos pelos judeus. (SOUSA, 2012, p. 64).

Maria Madalena foi uma mulher que testemunhou a ressurreição de Jesus e se destacou com a sua influência no Cristianismo Primitivo. (SILVA, 2008, p. 31-32). Maria Madalena foi devota à crença cristã, realizou ações em prol da difusão do movimento e foi a primeira pessoa que viu Jesus após sua ressurreição, tornando-se responsável por anunciar a Boa Nova, conquistando assim espaço nas narrativas canônicas e apócrifas. (SILVA, 2006, p. 60-61).

Alguns textos que descrevem o exercício cristão de Maria Madalena são os Evangelhos de Tomé e Pistis Sophia. (SILVA, 2008, p. 31-32). Apesar de ter ocorrido o silenciamento da atuação feminina no Cristianismo Primitivo, tal ocultação se efetivou, principalmente, com a exclusão da mulher na literatura cristã. (SOUSA, 2012, p. 65). A literatura oficial privilegiou de forma significativa apenas as realizações masculinas. (SILVA, 2006, p. 60-61). O papel de Maria Madalena, por exemplo, foi ocultado no quarto evangelho. (SOUSA, 2012, p. 65).

De acordo com os Atos de Paulo, documentação apócrifa que contém as narrativas sobre Tecla, essa foi uma personalidade que também atuou como liderança religiosa, realizando batismos e missões. A documentação é datada por volta do século II d.e.c., tendo sido composta na região da atual Ásia Menor. (DEVAI, p. 18-19).

Consoante a documentação que relata a vida e a influência de Paulo de Tarso na sua conversão ao Cristianismo, Tecla foi uma mulher que renunciou ao casamento para dedicar sua vida à devoção à divindade cristã. No relato, a personagem sofre perseguições, violação do seu corpo, julgamentos e, possivelmente, tentativa de estupro, pois seu posicionamento de se manter casta naquela comunidade e temporalidade era considerado uma infração, uma ameaça social. No

entanto, apesar das condições adversas ao missionarismo feminino e a escolha da castidade, em uma sociedade que impunha o casamento e a procriação, Tecla conseguiu realizar missões pela Ásia Menor, superando as opressões sofridas. (ARAUJO, 2015, p. 20).

Além de Maria Madalena e Tecla de Icônio, inúmeras mulheres são mencionadas em escritos históricos, atuando como lideranças, discípulas e missionárias, nos permitindo assim identificar a contribuição feminina para a construção da religião cristã.

Considerando a seguinte passagem do texto bíblico: "Saudai Andrônico e Júnias, meus parentes e companheiros de prisão, apóstolos exímios que me precederam na fé em Cristo" (Rm 16, 7), verificamos a menção da Júnias atuando como discípula.

Além dessa, ainda no mesmo texto, há a referência à Febe, mulher que desempenhou funções do alto clero:

Recomendo-vos Febe, nossa irmã, diaconisa de Cencreia, para que a recebais no Senhor de modo digno, como convém a santos, e a assistais em tudo o que ela de vós precisar, porque ela ajudou a muitos, inclusive a mim. (Rm, 16, 7).

Adiante, no capítulo de Paulo aos Romanos, há a citação do nome de outras mulheres, como Trifena, Trifosa, Pérsida e Júlia:

Saudai Trifena e Trifosa, mulheres que se dedicam arduamente ao trabalho no Senhor. Saudai a estimada Pérsida, que igualmente empenhou-se com devoção à obra no Senhor. Saudai Rufo, eleito no Senhor, e sua mãe, que tem sido mãe para mim também. Saudai Asíncrito, Flegonte, Hermes, Pátrobas, Hermas e os irmãos que estão com eles. Saudai Filólogo, Júlia, Nereu e sua irmã, assim como Olimpas e todos os santos que com eles estão. (Rm, 16, 12-15).

Considerações finais

Diante da abordagem realizada neste artigo, percebemos que o contexto social do Império Romano favoreceu ao desenvolvimento do

Cristianismo, pois além de apresentar relações culturais, também fornecia a ideia de uma vida melhor para aqueles que estavam insatisfeitos com as crises e conflitos do Império. Assim, notamos também que a base das ideias do movimento cristão partiu de crenças helenísticas e judias, promovendo a ruptura do imaginário social de pureza e ineditismo do Cristianismo.

O Cristianismo Primitivo permitiu a participação feminina no movimento, em virtude da integração de grupos marginalizados pelas ideologias sociais do contexto. Dessa forma, percebemos que as igrejas domésticas foram fundamentais para o acesso das mulheres à religião, uma vez que elas já viviam reclusas naquele ambiente. Entretanto, apesar disso, as mulheres que se inseriram ao movimento cristão também foram além dos limites do ambiente doméstico, realizando missões, batismos e discipulados.

Portanto, diante dessa breve exposição, percebemos que as mulheres colaboraram significativamente para a estruturação e popularização do Cristianismo Primitivo. Porém, o patriarcado, a monopolização da História escrita por homens e, principalmente a naturalização da ideia de inferioridade feminina contribuíram para que essas mulheres não tivessem as mesmas oportunidades que os homens, estes que já estavam inseridos no âmbito público.

REFERÊNCIAS:

A) Documentação textual:

AUTOR DESCONHECIDO. **Atos de Paulo e Tecla**. Trad. Sara Gonçalves Devai. São Paulo: USP, 2019.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Editora Paulus, 1985.

EVANGELHOS Apócrifos. Luigi Moraldi; Benôni Lemos e Patrizia Collina Batianetto. São Paulo: Paulus, 1999.

TERTULIANO. De baptismo. XVII. In: THELWALL, S. (trad.).

Ante-Nicene Christian Library. Edinburg: T. & T. Clark, 1869. (Disponível em: http://www.tertullian.org/anf/anf03/anf03-49.htm#P11466_3245563 - acesso em 26/04/2022.

B) Obras de orientação historiográfica:

ALMEIDA, Lídia Cristina dos Santos; CONCEIÇÃO, Verônica Alves dos Santos; LEAL, Débora Araújo; TEIXEIRA, Janete Moura. **A atual liderança feminina nas Igrejas Evangélicas: uma questão de gênero**. Disponível em:

https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/cintedi/2018/TRABALHO_EV110_MD2_SA27_ID212_01042018141827.pdf -

AQUINO, Rubim Santos Leão de; FRANCO, Denize de Azevedo; LOPES, Oscar Guilherme Pahl Campos. **História das sociedades: das comunidades primitivas às sociedades medievais**. 18.ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985.

ARAUJO, Kellen Christiane Rodrigues de. **A renúncia sexual pelo reino: a importância da renúncia sexual para a liderança da mulher em atos de Paulo e Tecla**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Faculdade de Humanidades e Direito, Programa de Pós Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2015.

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

CASTOLDI, Ticiano Saulo Scavazza. **A Igreja que Conquistou um Império: história da ascensão do Cristianismo no Império Romano**. Monografia (Graduação em História), Lajeado, 2014.

COLLING, Ana Maria. Gênero e História: um diálogo possível? **Contexto e Educação**, Rio Grande do Sul, n. 71/72, p. 29-43, 2004.

DEVAI, Sara Gonçalves. **Atos de Paulo e Tecla: estudo e tradução**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, 2019.

INVERNIZZI, Marina; LAROQUE, Líis Fernando da Silva. Protagonismo feminino na Terra Indígena Pó Nãnh Mág em Farroupilha/RS. **XIII Encontro Estadual de História da ANPUH RS: Ensinos, Direitos e Democracia**, Santa Cruz do Sul, 2016.

NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza. O cristianismo primitivo como objeto da história cultural: delimitações, conceitos de análise e roteiros de pesquisa. **Antífese**, v. 8, n. 16, p. 31-49, 2015.

PIZA, Pedro Luís. **Pela unidade da Igreja**: Inácio de Antioquia e o monepiscopado na província romana da Ásia. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Faculdade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O Poder do Macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SILVA, Francisca Rosa da. **Maria Madalena e as Mulheres no Cristianismo Primitivo**. Dissertação (Mestre) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2008.

SILVA, Roberta Alexandrina da. **O Reino para Elas**: Mulher e Comunidades Cristãs no Primeiro Século da Era Cristã. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2006.

SILVA, Semíramis Corsi. O Principado Romano sob o Governo de Otávio Augusto e a Política de Conservação dos Costumes. **Crítica & Debates**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2010.

SOIHET, RACHEL. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.) **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 399-429.

SOUSA, Maria da Conceição Fernandes Evangelista de. **O papel da mulher no Cristianismo Primitivo**: uma leitura do quarto evangelho. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2012.

TEIXEIRA, José Luíz Sauer. A atuação das mulheres nas primeiras comunidades cristãs. **Revista de Cultura Teológica**, v. 18, n. 72, p. 55-66, 2010.



M
mythos

REVISTA DE
HISTÓRIA
ANTIGA E
MEDIÉVAL