



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

TALITA CAMILO LEMOS

**ENTRE OS FIOS DA URDIDURA:**  
a tecelagem como linguagem frente ao silenciamento feminino.

BRASÍLIA – DF  
2020

TALITA CAMILO LEMOS

**ENTRE OS FIOS DA URDIDURA:**

a tecelagem como linguagem frente ao silenciamento feminino.

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Filosofia do Instituto de Ciências Humanas, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Miriam Wuensch

BRASÍLIA - DF  
2020

LEMOS, Talita Camilo

ENTRE OS FIOS DA URDIDURA: A tecelagem como linguagem frente ao silenciamento feminino/ Talita Camilo Lemos. – Brasília: Universidade de Brasília, 2020.

79f. : il. color.; 21.0 X 29,7 cm

Orientadora: Profa. Dra. Ana Miriam Wuensch.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade de Brasília, Curso de Filosofia, 2020.

1. Filosofia. 2. Feminismo. 3. Tecelagem. I. WUENSCH, Ana M. Entre os Fios da Urdidura: A tecelagem como linguagem frente ao silenciamento feminino.

TALITA CAMILO LEMOS

**ENTRE OS FIOS DA URDIDURA:**

A tecelagem como linguagem frente ao silenciamento feminino

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Filosofia do Instituto de Ciências Humanas, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Miriam Wuensch.

BRASÍLIA - DATA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Ana Miriam Wuensch (Orientadora)  
PPG Fil – UnB

---

Profa. Ma. Gigliola Mendes- (Examinadora)  
PPG Fil – UnB

---

Profa. Dra. Loraine de Fátima Oliveira - (Examinadora)  
PPG Fil – UFPE

---

Prof. Dr. Rodolfo Pais Nunes Lopes - (Examinador)  
PPG Metafísica – UnB

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA – 2020/1

**Título:** "Entre os fios da urdidura: a tecelagem como linguagem frente ao silenciamento feminino"

**Autor (a) / Matrícula:** Talita Camilo Lemos - 16/0054524

**Orientador (a):** Pro<sup>fa</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Miriam Wuensch

**Data da Defesa:** 17/12/2020

**Horário:** 10h30

Após a argüição, a Banca deliberou:

- Pela aprovação da Monografia com menção SS
- Pela reprovação da Monografia com menção \_\_\_\_\_

Observações:

\_\_\_\_\_  
**Orientador:** Pro<sup>fa</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Miriam Wuensch

\_\_\_\_\_  
**Membro:** Pro<sup>fa</sup> Dr<sup>a</sup>. Loraine Oliveira

\_\_\_\_\_  
**Membro:** Prof. Dr. Rodolfo Lopes

\_\_\_\_\_  
**Membro:** Pro<sup>fa</sup> Me. Gigliola Mendes

Em 16/12/2020.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Miriam Wuensch, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas**, em 22/12/2020, às 06:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Rodolfo Pais Nunes Lopes, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas**, em 22/12/2020, às 09:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Loraine de Fátima Oliveira, Usuário Externo**, em 22/12/2020, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Gigliola Mendes, Usuário Externo**, em 22/12/2020, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6099849** e o código CRC **4ACFBBEF**.

Para minha avó Tê, fiandeira e tecelã que inspirou esse trabalho,  
e para minha mãe, por tudo.

## AGRADECIMENTOS

A minha avó, que deixou suas vívidas marcas na trama das existências, ensinou e formou outras mulheres aracnes, tão versada nos saberes têxteis quanto eu jamais serei. Pelos choros, fusos e palavras.

A minha mãe Marlúcia, irmã de espírito, melhor amiga. Nem com toda a erudição eu poderia capturar nesse breve espaço a dimensão da sua importância na minha criação e formação. Por ser fio guia nos labirintos da caminhada. Sempre encontrarás muito de você em mim.

Ao meu pai Vilmar, o primeiro rosto com que eu me deparava quando a aurora surgia matutina. Pelo estreitamento dos laços, pelos momentos de alegria repentinos e espontâneos, por trazer leveza que animava a tecer novamente.

A meu irmão Vítor, pessoa única e completo de mim, por rir comigo.

Aos familiares, donde puxo os fios da linhagem.

Aos amigos e professores, Luan Souza de Paiva, Sabrina da Costa Lopes Gonçalo, Gabriella Oliveira, Luana Roriz, Marina Gomes Timm, Sol Corrêa,

Em especial, agradeço a Damares, Mariana e Jéssica, por toda a prontidão e desembaraço em ouvir, discutir e colaborar para o que viria a se materializar nesse trabalho.

A Pedro que segue sendo meu eixo fixo. Por ser hospitaleiro em terras estrangeiras, por me puxar pela mão nos últimos cinco anos, por me contar histórias mitológicas no caminho para casa, por dividir comigo tantas alegrias e ouvir incontáveis choros. Por acreditar em mim quando eu não consigo. Pelo que foi e pelo que será.

A Felipe, que traz consigo uma alegria inesgotável. Por entrar em minha vida e permanecer nela, por estar sempre comigo dividindo conversas, risos, filmes e os saberes afetuosos da culinária, os quais, já diria Sor Juana Inês, se O filósofo praticasse, melhor filosofaria.

A Dili, parte da minha rede de amizades. Por acreditar em mim, por todo o suporte, por me convidar a cantar mais vezes. É uma grata surpresa que as linhas das nossas mãos tenham se cruzado.

A Vini, que conhece tanto sobre os livros e sobre as pessoas. Pelas falas, conselhos e contos. Por me arrancar risadas, por se colocar à disposição, por me impulsionar a melhorar e por me animar, quando eu tecia de dia e destecia a noite. Por toda a poesia.

A minha orientadora Ana Miriam, pelas conversas, incentivos, sugestões, referências e pelo carinho. Por toda a presteza, pela assistência e paciência, por investir em mim seu tempo e atenção,

mas principalmente por me permitir ser inventiva na libertadora temática da tecelagem. Na coletividade que demandam também os processos textuais, agradeço por ter podido contar contigo na urdidura desse trabalho. Assim, também direciono meus agradecimentos ao nosso coletivo de orientandas, monografistas que escolhemos ser deusas ciborgueanas, dividindo leituras, experiências e nossos trabalhos (enquanto ainda eram meio Frankensteins, meio colchas de retalhos).

E, as tecelãs, as que foram e as que ainda chegarão para tecer com fios ou com palavras, tramando mantos e *filoso-fiando*. Sobretudo pela inspiração. Tecer é preciso!



**Penélope**

Desfaço durante a noite o meu caminho.

Tudo enquanto teci não é verdade,

Mas tempo, para ocupar o tempo morto,

E a cada dia me afasto e a cada noite me aproximo.

(ANDRESEN, Sophia de Mello Brayner, *Antologia Poética*, p. 25)

[...] das nossas lãs administráreis todas as coisas.

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 573)

## RESUMO

LEMOS, Talita Camilo Lemos. **ENTRE OS FIOS DA URDIDURA:** A tecelagem como linguagem frente ao silenciamento feminino. 2020. 77f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Filosofia. Universidade de Brasília. Ana Miriam Wuensch, 2020.

Tal como trama e urdidura, esse trabalho também conta com dois eixos de produção. Tendo como referência temática e simbólica o mito de Filomela e Procne e seus momentos, nossa tecedura textual estampa principalmente como as mulheres, mesmo em espaços de silenciamento, constroem os seus espaços de expressão. Desse modo, em uma primeira parte intitulada “o resto é silêncio” abordamos o contexto histórico e a extensa documentação textual e imagética que acercou as esposas atenienses, exortando-as a permanecerem histórica, política, artística, filosófica, cotidianamente silenciadas. Com isso, pretendemos evidenciar o projeto que teve a *pólis* ateniense por meio de suas *nómoi* (i.e., leis, costumes, hábitos e normas sociais) de produzir mulheres que se encaixassem em seu “modelo ideal” de esposa, a *mélissa*, isto é, a mulher-abelha, com todos os tipos de restrições que isso lhes acarretou. No segundo momento, por sua vez abordamos a atividade da tecelagem como uma *linguagem*, *téchne* (técnica e arte) e *sophía* (sabedoria) própria dos grupos de mulheres, sendo o tear seu veículo de expressão, sua máquina de escrever/inscrever gravuras que contam histórias, dando voz à lançadeira. A partir disso, e alargando as possibilidades argumentativas, pensamos sobre como a tecelagem, sua criação, é a atividade/linguagem pela qual essas mulheres-artífices/artistas/aranhas, podem tecer cotidianamente também as suas *redes sociais*, a educação dos filhos pequenos, espaços de voz, de falas, de contos e de cultura, e, na junção desses nós, amarrados pela *philia*, a sua própria identidade.

**Palavras-chave:** Expressividade. Filosofia. Feminismo. Linguagem. Tecelagem.

## ABSTRACT

LEMOS, Talita Camilo Lemos. **ENTRE OS FIOS DA URDIDURA: A tecelagem como linguagem frente ao silenciamento feminino.** 2020. 77f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Filosofia. Universidade de Brasília. Ana Miriam Wuensch, 2020.

Like weft and warp, this work also has two production lines. With the thematic and symbolic reference of the myth of Filomela and Procne and their moments, our textual weave prints mainly how women, even in spaces of silence, construct their spaces of expression. Thus, in a first part entitled “the rest is silence” we approach the historical context and the extensive textual and imaginary documentation that approached the Athenian wives, urging them to remain historical, political, artistic, philosophical, daily silenced. With this, we intend to highlight the project that had an Athenian polis through its *nómoi* (that is, laws, customs, habits and social norms) to produce women who fit in his “ideal model” of wife, *mélissa*, is, the bee-woman, with all sorts of restrictions that this brought them. In the second moment, in turn, we approach the activity of weaving as language, *téchne* (technique and art) and *sofia* (wisdom) of the groups of women, the loom being their vehicle of expression, their typewriter of engravings that tell stories, giving voice to the shuttle. From this, and expanding the argumentative possibilities we think about how weaving, their creation, is the activity/language by which these women-artisans/artists/spiders, can also weave daily as their social networks, the education of young children, spaces of voice, of speeches, stories and culture, and, at the junction of these knots, tied by *philia*, their own identity.

**Keywords:** Expressiveness. Philosophy. Feminism. Language. Weaving.

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
PARTE I. “O RESTO É SILÊNCIO”?.....	4
1.1 Quando <i>natural</i> é não falar ou mulheres metamorfoseadas em abelhas: o modelo ideal de esposa helênico e justificações ao seu silêncio na Atenas Clássica (V e IV AEC).....	4
PARTE II. A TECELAGEM COMO RESPOSTA.....	22
2.1 O Mito de Filomela [...].....	28
2.2 [...] Quando fala a lançadeira.....	38
2.3 Redes de comunicação: A tecedura é duplamente um espaço para a fala feminina.....	47
2.3.1 Vozes inscritas em rede: o fazer <i>poiético</i> das tramagens e seu aspecto educativo-formativo.....	54
CONCLUSÃO.....	60
REFERÊNCIAS.....	63

## INTRODUÇÃO

Iniciar um percurso de estudo pelas vias da Antiguidade, de acordo com Marilyn Skinner (1986, p. 181), significa fincar os pés em um dos campos acadêmicos mais androcêntricos, conservadores e hierarquizados. A partir disso, entrecruzar tal como trama e urdidura, os assuntos “mulheres” e “estudos clássicos” implica na composição de uma estampa característica, que não raro revela alguns obstáculos. Isso porque, versar sobre mulheres na Antiguidade, em específico no período grego clássico, antes de tudo, significa nos depararmos repetidamente com a alteridade, com narrações e narradores em terceira pessoa (terminantemente não oniscientes), com silêncios e lacunas. Nesse limiar, pensar sobre as mulheres nesse contexto, nesse preciso ponto em que tais assuntos se entrecortam, implica investigarmos um tempo e um espaço em que elas foram pouco creditadas, mas que nem por isso se ausentaram.

No primeiro capítulo partimos da narrativa mítica das tecelãs Filomela e Procne como nosso pano de fundo para versarmos sobre a tecelagem enquanto uma técnica, uma sabedoria (LESSA, 2011), um ofício e, não obstante, uma linguagem das tecelãs atenienses em uma resposta que surge em meio ao contexto silenciador políade. Nesse contexto, quando se calar traduzia a virtude de ser mulher, as tecelãs, na impossibilidade de romper a contextura de silenciamento, criaram seus próprios espaços, suas redes sociais (LESSA, 2004), e, na coletividade do trabalho têxtil, irromperam cantos a várias vozes e falas por entre os dedos.

Em linhas gerais, a trama do mito se desenrola como se segue: Um rei ateniense recebe auxílio militar de outro rei, o trácio Tereu, e juntos eles conquistam a vitória na guerra de fronteiras. Como recompensa, o primeiro rei, Pandión, oferece a mão da filha Procne em casamento. O enlace será feito, mas não sem maus agouros divinos; desfeito também será pelo cutelo que corta os tecidos da carne e pelos dedos que desmancham urdiduras, pois que o trácio marcará na carne da cunhada Filomela violências e mutilações. Esta, *na impossibilidade de falar pela boca*, comunicará suas desgraças por entre os dedos, no manejo dos fios que formam dolorosa tela, ocasionando, por fim, a vingança antropofágica, e a metamorfose final.

Desse modo, tematizamos a tecelagem como uma expressão feminina alternativa ao silenciamento, visando entender como essa atividade exclusivamente feminina na Hélade (LESSA, 2011), funciona como linguagem e forma de comunicação própria das mulheres.

Assim sendo, nos questionamos então sobre: quais foram as respostas ou os reflexos das *nómoi* atenienses, uma e dessa constante exortação ao silêncio como parte da *phýsis* da mulher? Esse discurso se direcionava a todas elas? Qual era o tipo de mulher que a pólis ateniense idealizava produzir, ou, quem eram as ‘mulheres de Atenas’? Qual o papel da tecelagem nesse contexto, atividade principal dessas mulheres? E, ainda, de que modo a tecitura tem a potencialidade de ser operada como uma fala metafórica feminina (BERGREN, 1983), i.e., uma linguagem própria, um modo de expressão e de atuação libertadoras (CAMPELLO, 2008)?

Desse modo, o primeiro capítulo se desenvolve tendo como recorte espaço-temporal a cidade de Atenas no período clássico (V e IV AEC) e como objeto de estudo as esposas legítimas (o grupo mais afetado pelas idealizações da *pólis*) intentamos teorizar como o tear, imbuído da habilidade das tecelãs se torna um instrumento possibilitador de expressividade, de comunicabilidade através dos mantos produzidos. Nesse sentido, estabelecendo um diálogo entre as representações ficcionais e a situação de mulheres históricas, objetivamos transitar entre esses ordenamentos para evidenciar que tais mulheres não eram meras reprodutoras de filhos legítimos, ou mesmo ornamentações no canto de um salão, mas, conforme apregoa Knapp (2011, p. 62), criadoras de práticas e atividades que, segundo ele, “foram tecidas vividamente em cada polegada do tecido cultural”.

Diante de tais perspectivas, no segundo capítulo lançamos a hipótese de que a sabedoria provinda da tecelagem é libertadora em vários sentidos a essas mulheres, possibilitando que auxiliem economicamente, que vistam os familiares e, principalmente, que desenvolvam relações de *phília*, e assim, desenvolvam também as suas próprias *redes sociais*. Com elas, criam também seus ambientes de interação, de cantos, de contos, de cuidado e educação dos filhos pequenos, de cultura a várias vozes; urdindo nesse processo contribuições culturais, sociais, familiares e pessoais. Assim, metamorfoseando-se em expressivas aracnes, quando lhes era requerido serem silenciosas abelhas.

Com referências aos momentos temáticos do relato mítico da tecelã Filomela, visamos demonstrar como o silêncio imposto precede o momento de libertação pela *grámma*, isto é, pelo entrelaçamento que comunica, seja ele literalmente pelo *textum*, em que se tece ou se borda escrita (Cf. PEDREGAL, 2012), seja pela força do relato pictórico, comunicado pelas mãos habilidosas da tecelã. Sendo assim, com o uso da expressão aristotélica (*Poética*, XVI, 34-36) indagamos uma última questão: ao dar voz à lançadeira o que ela responderá?

Concluimos este trabalho arrematando as hipóteses investigadas na direção de que: 1) há um afastamento por parte das esposas legítimas atenienses entre o ideário da *mélissa* e as normas impostas pela *pólis*, através de táticas criadas por elas; 2) a tecelagem não é uma fala metafórica conformativa, mas nos mitos foi utilizada como um recurso técnico que possibilita o ganho de poder e a inversão de papéis sociais; e 3) o tecer é um ofício de variados processos no centro da criação de espaços de fala e de fazer conjunto e, assim, na aproximação de tecelãs amigas na execução das tarefas diárias.

## PARTE I. “O RESTO É SILÊNCIO”?<sup>1</sup>

O tema específico desse estudo diz respeito a outro modo de comunicação, de semiótica propriamente feminina, expressão de *técnica* e *sophía* (LESSA, 2011) das peritas na arte de tecer. Tal assunto ocupa aqui uma posição central porque símil ao vai e vem da lançadeira, transita entre apontamentos literais, sobre a vida cotidiana das atenienses, e tropológicos. Em outros termos, traz ricas metáforas e simbolismos, pontos e contrapontos significativos para pensarmos sobre situação das esposas legítimas atenienses na Atenas Clássica (V e IV AEC)<sup>2</sup>. Porém, antes de se falar sobre a tecelagem como um modo de comunicação dessas mulheres há que se tratar, como estratégia expositiva, dos silenciamentos.

Identificamos a seguir as motivações guias para a feitura do recorte por onde se inicia nossa costura de palavras: o objeto, o espaço e o tempo escolhidos, e assim a contextura silenciadora que nos propicia trabalhar a tecelagem não como uma espécie de fala metafórica conformativa dessas mulheres mas, sobretudo, como experiência libertadora (CAMPELLO, 2008, s/p). Trataremos assim do que contemporaneamente se entende como o modelo ideal de esposa helênica, as condutas requeridas, os modos de atuação, bem como os argumentos ao seu silêncio, para em um segundo momento contrapor esse modelo.

### 1.1 Quando *natural* é não falar ou mulheres metamorfoseadas em abelhas: o modelo ideal de esposa helênica e justificações ao seu silêncio na Atenas Clássica (V e IV AEC)

O silêncio é o maior ornamento das mulheres [*gynaixi*]

---

1 Extraído da obra homônima de Érico Veríssimo.

2 De acordo com Sue Blundell (1995, p. 113), os registros historiográficos em geral são mais numerosos e nos remetem principalmente à cidade de Atenas. Assim sendo, é preciso mencionar a dificuldade que se apresenta com relação às fontes historiográficas sobre a vida das mulheres em outras cidades-Estado na Hélade (com algumas exceções como é o caso de Esparta). Dessa forma, diante do fato de que a *pólis* ateniense possuía uma série de características bastante singulares – como p.ex.: maior poder monetário, bem como espaço territorial, quantidade de escravos, um inovador regime democrático, além de ser mais conservadora que as demais *pólis* – é acertado afirmar que a referida cidade possuía um estatuto e condições de vida diferentes das demais (BLUNDELL, 1995, p. 113). Assim sendo, fazendo referência às considerações da escritora e feminista nigeriana Chimamanda Adichie (2009) sobre o perigo de termos uma história única sobre um país, ou sobre um grupo restrito de pessoas, e a partir dela fazermos generalizações e criarmos estereótipos (como p.ex. inferirmos que a vida dos atenienses representaria o estilo de vida grego em geral), ressaltamos o que diz Blundell (1995), que aconselha que tenhamos cautela ao projetarmos a situação das atenienses às demais mulheres da Hélade, pois essa seria uma projeção errônea.



De acordo com a historiadora francesa Michelle Perrot (2007, p. 16), como marca a distinção inglesa nos termos *story* e *history*, se por “história” designamos os acontecimentos, as transformações, os eventos e seus encadeamentos na tecedura do devir, “história” também é o nome que se dá ao *relato* destes *fatos*. E deste, continua a autora, como se fadadas a existirem imersas no etéreo, obscurecido e, ao que parece, *indizível* universo da geração, as mulheres (não sozinhas) permaneceram por muito tempo apartadas; como que excluídas do reconhecimento de sua pertença às ocorrências factuais, e, nesse sentido históricas.

As historiadoras Sarah Pomeroy (1999, p. 9) e Sue Blundell (1995, p. 9) ao tratarem da Hélade na Antiguidade destacam como o interesse histórico se voltou, até meados das décadas de 60/70, para os chamados “grandes” feitos, *i.e.*, aspectos bélicos, culturais e políticos concebidos como parte de um universo masculino, que compunha tão somente metade daquela população, não muito diferindo, no entanto, de estudos de outros tempos e lugares. Sendo assim, diante desse silenciamento de narrativas históricas femininas, T. Silva (2011, p. 17 e 54) pontua como o fato mesmo de se nascer mulher nesse contexto grego torna imediatamente diminuídas as expectativas de se inscrever sobre as linhas da história (enquanto relato) os seus traços; ao que não podemos deixar de complementar dizendo que, no entanto e ainda assim, elas escreveram, falaram, pintaram, bordaram, expressaram-se tecendo ativamente as suas vidas (que se explique isso!).

No capítulo que introduz esse trabalho tematizamos de modo mais geral aquilo o que a historiografia contemporânea consensualiza, de acordo com o historiador brasileiro Fábio Lessa (2011, p. 144), como o ‘modelo ideal de esposa’ helênico, unificado e simbolizado pela figura da abelha, ou, caso se opte pela terminologia grega, da *mélissa*. E como segundo assunto interseccionante, mais específico, há o tema do silenciamento; precisamente, da vinculação, prescrição, justificação e metáforas ao silêncio sobretudo dirigidas a esse grupo de mulheres, como uma pressuposta característica de sua natureza (*phýsis*) de mulher (*gyné*). Como último aspecto, a cronologia e a espacialidade que delimitam a extensão desses assuntos são as da Atenas Clássica (séculos V e IV AEC.), principalmente porque, segundo T. Silva (2011, p. 73) já herdeira de postulações pejorativas com relação ao feminino, devido crescimento e desenvolvimento da organização *políade* e do regime democrático, se começa a empregar um maior controle para com as mulheres pátridas.

Para dar início a essa investigação, entrelaçando tais assuntos, é válido ressaltar que nesse contexto clássico ateniense, a temática do silenciamento feminino é exaustiva e repetidamente explorada, tanto em documentação textual, quanto em imagética através das pinturas em vasos de cerâmica. Desse modo, em enunciados públicos de oradores áticos como Péricles<sup>3</sup>, registrado por Tucídides (II, 35-46), em poemas como o de Semônides de Amorgos (*Jambos*), peças trágicas a exemplo de Sófocles (*Ajax*, vv. 293) e Eurípedes (Cf. SILVA, 2011), escritos filosóficos tais quais os aristotélicos (*Política*, I e III; *A Geração dos Animais*, 14-16), e mesmo econômicos como o tratado homônimo de Xenofonte (Cf. LESSA, 2004); mas também em referências não tão evidentes em um primeiro momento, como estudos médicos/fisiológicos (SENNETT, 2003, p. 74), segundo François Lissarrague (1990, p. 206) também em cenas de casamento pintadas em cerâmica; em que as expressões de silêncio<sup>4</sup>, para Vânia Silva (2016, p. 74) são acompanhadas ainda pelas de imobilidade.

Tal esforço argumentativo de que há virtudes, espaços e tarefas “naturais” aos sexos (sendo o feminino menos favorecido) foi empreendido através de diversos tipos de justificações que perpassam os gêneros textuais e campos do saber; o que por si só configura já um contrassenso – ora, se isso foi construído, argumentado com tanto empenho, então essa configuração não seria assim dada “naturalmente”. Desse modo, como um aparente consenso, mas em suas entrelinhas, com semblantes de clamores e exortações (Cf. SILVA, 2011), diversos autores gregos antigos parecem não medir esforços na tarefa que tomaram para si de argumentar o silêncio (*sigé*) como uma característica inerente à *phýsis* da *gyné*, e, no entanto, extremamente contrária a do homem (*anér*).

Em seu artigo *Rompendo o silêncio*, através da análise de textos de autores como Semônides de Amorgos, Tucídides, Sófocles, Aristóteles e Aristófanes, Fábio Lessa (1999) utiliza as categorias tímicas da semiótica, *i.e.*, euforia e disforia, para analisar as ocasiões em que tais autores se referem de forma positiva ou negativa ao silêncio feminino. Dessa forma, o autor constata que nas situações em que há uma euforização do silêncio, este está relacionado a uma qualidade, uma virtude, que as esposas deveriam possuir (p. 158). Nas palavras de Peter Burke (1995),

3 Filho do político Xântipos e amante da sofista Aspásia, a estrangeira que sofreu processo em Atenas por ter tido com ele um filho fora do casamento.

4 Em algumas delas, segundo a análise de Lissarrague (1990, p. 206), a mulher parecia não poder expressar palavras para consentir com essa decisão tão importante e definitiva para ela, no entanto, acordada entre dois homens: aquele que a tutelou até então (pai-sogro), e o que o fará dali em diante (marido-genro). Ao que tudo indica, o autor se refere ao “*engue*”, uma espécie de contrato matrimonial verbal firmado entre o pai e o futuro marido da noiva (BLUNDELL, 1995, p. 122). No *Econômico* (VII, 10-11) o personagem Iscômaco relata que ele escolheu a esposa, e assim também os *pais* dela o escolheram como melhor marido.

Existem muitas culturas nas quais é regra – ou, de qualquer forma, uma suposição masculina – que as mulheres devam se manter em silêncio, pelo menos em grupos mistos. Na Grécia antiga, por exemplo, Aristóteles formulou essa regra (*Política*, livro 1, p. 5), defendendo sua ideia com uma citação de Sófocles (*Ajax*, linha 293) que por sua vez havia citado um provérbio grego que dizia que ‘o silêncio dá a graça à mulher’. Poder-se-ia descrever esse provérbio como uma formulação explícita da posição das mulheres em muitas culturas, como um grupo “silenciado” que tem que estruturar seu mundo por meio dos modelos e do vocabulário do grupo dominante. (BURKE, 1995, p. 164).

De acordo com Vânia Silva (2016, p. 72), mais do que determinante/vinculado a um *ethos* feminino, o silêncio também diz respeito às ocupações, saberes e funções de que elas desempenham. Sendo assim, quando emudecem-se as mulheres, junto a elas estão silenciadas também parte de suas vivências, que aparentam serem triviais demais para integrarem as importantes discussões públicas.

Nesse contexto, há que se fazer referência a um trecho do famigerado Epitáfios ou Discurso Fúnebre do estadista Péricles (V AEC) e seu convite ao esquecimento endereçado às mulheres que perderam seus maridos em guerra. Registrado pelo historiador grego Tucídides, em seu livro *História da Guerra do Peloponeso*, ele declara: “se tenho de falar também das virtudes femininas, dirigindo-me às mulheres agora viúvas, resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória [*dóxa*]<sup>5</sup> se vos mantiverdes fiéis a vossa própria natureza [*phýsis*] e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar [*kléos*], seja pelas virtudes [*areté*], seja pelos defeitos” (II. 45, 2)<sup>6</sup>.

É preciso ressaltar o modo como Péricles dedica diversas linhas de sua fala a enaltecer os guerreiros atenienses que bravamente lutaram na guerra, ressaltando assim a sua superioridade aos demais combatentes, em contraposição ao seu “breve” conselho às mulheres (SILVA, 2016). Por um lado, precisamente ao *evocar* a memória dos guerreiros, *i.e.*, ao trazer de novo à memória coletiva os feitos heroicos destes atenienses através de suas palavras, o orador *revive*, atualiza o *kléos* (lat. *fama*), isto é, a reputação, nesse caso a boa reputação, a glória, o renome (LIDDELL-SCOTT, 1883, p. 812-813) destes guerreiros que, morrendo a “bela morte” (Cf. VERNANT, 1978), jamais perecerão totalmente; serão pois imortalizados na memória das gerações futuras, portanto, na mitologia e cultura gregas.

---

<sup>5</sup> Em se tratando de um termo plurívoco, válido é ressaltar que o sentido aqui empregado por Tucídides não se confunde com a distinção platônica entre *dóxa* (opinião) e *episteme* (conhecimento).

<sup>6</sup> Os termos acrescentados foram retirados do original grego.

Desse modo, tanto devido aos seus próprios epítáfios, quanto por causa da rememoração de seus feitos pelos seus concidadãos através dos recontos que perpetuam suas realizações exemplares, Péricles garante que os guerreiros atenienses, jamais serão esquecidos. Em contraposição, porém, a tal memória eternizada de seus maridos, a glória das mulheres viúvas, não pode se realizar nem mesmo através do mais excelente dentre seus feitos, pois nem o seu mais importante feito seria tão menos insignificante de modo a escapar do apagamento histórico<sup>7</sup>.

Não, a glória das esposas, jamais deverá ser professada pela boca de seus vizinhos, amigos, ou pela prole que diligentemente concedeu à pátria<sup>8</sup>, pois estando vinculada a sua *phýsis* ela consiste precisamente no esquecimento de sua memória na coletividade<sup>9</sup>. Nesses termos, tais mulheres se tornam virtuosas caso estejam, segundo Silva (2016, p. 73), aquém da memória coletiva de sua própria pátria, ao contrário dos memoráveis, falecidos, maridos<sup>10</sup>.

Ante isso, a glória (*dóxa*) das mulheres conforme o discurso do orador depende 1) da fidelidade delas para com a sua *condição natural* (note-se, que esta precisa ser lembrada); e 2) de não serem objeto da fala, boa ou má, de seus compatriotas. Noutros termos, a sua glória máxima, seu ápice, decorreria do *não-falar* de outrem sobre elas, do silêncio que não somente diz respeito a elas enquanto sujeitos (mudos), mas também enquanto objetos da fala (ou, do silêncio) de terceiros; silêncio esse que parece constituir, acercar, emanar da sua aura de *gyné*. Em resumo, a glória delas consiste em não serem rememoradas, ou ainda, se optarmos por outra válida tradução do termo *kléos*: a sua glória é não ter glória (LORAU, 1988, p. 23).

Sobre a *areté* feminina<sup>11</sup> e o “difícil problema” do renome das mulheres (*kléos gynaikôn*), como o designou a importante historiadora francesa Nicole Loraux (1988) em seu *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, diz a autora:

---

7 As palavras de Péricles foram precisamente as seguintes: “a glória também será daquela de quem menor (superl. *eláchiston*) for o *kléos* entre os homens, seja a respeito das virtudes ou dos defeitos” (*Tradução e grifo nossos*). A especificação do termo, permite-nos levantar outros apontamentos sobre a glória e virtude das mulheres segundo Péricles, pois, acompanhando a sua natureza, que é postulada como repleta de negações (de fala, de qualidades masculinas, etc.) a glória das mulheres consistiria em: não terem renome.

8 Esse é inclusive um dos conselhos dados pelo orador no momento do discurso, pois a procriação colaboraria tanto para abrandar a tristeza diante das mortes dos guerreiros, quanto para o aumento populacional (devido a baixa ocasionada pela guerra que perderam) e em decorrência disso mais segura (Cf. SILVA, V. 2016).

9 A saber: glória, fama, opinião (pública), ou seja, *dóxa*, é um termo político indicador de memória coletiva.

10 Nesse sentido, como contraponto e paradoxo a se pensar, note-se o fato de que: há mulheres não esquecidas, se tornando heroínas nas tragédias, comédias e movimentando narrativas míticas, e por isso parte do *politikós* (ANDRADE, 2001A, p. 23). Personagens a preço de morte na vida histórica ou indícios contra os ‘fantasmas’, como pontua Andrade (2001A, p. 14), da exclusão e passividade das helênicas no corpo social?

11 A respeito da *areté* feminina é importante destacar e considerar os diálogos de Platão, em que as mulheres históricas, singulares, nomeadas, são elogiadas por suas excelências intelectuais. E mesmo a autoridade p. ex. de Diotima (Banquete), Safo (Fedro), Aspásia (Menexeno), dentre outras.

Essa glória, sempre subordinada à realização de uma carreira de boa esposa, confunde-se com o valor (*areté*) propriamente feminino, devendo ser evocada de preferência num modo condicional, talvez no tom de reticência. **O valor das mulheres não se confunde com o valor pertencente aos homens, que não tem de ser especificado: não há “valor masculino”, há *areté* em si** (LORAUX, 1988, p. 57. *Grifo nosso*).

Sendo assim, a finalidade da fala de Péricles às mulheres, porque “tivesse” que falar sobre isso, é abordar a virtude ou excelência (*areté*) feminina. Desse modo, professando-a nesse breve espaço da exortação (*paránesis*) que lhes coube, e que não é elogiosa, depreendemos que na perspectiva do estadista, a excelência delas seria passar despercebida, silenciada (SILVA, 2016, p. 73) e, sobretudo, que fossem fiéis a isso. Conforme ressalta Silva (2016, p. 73), se com ponderações podemos pensar, então, sobre a *areté*, *i.e.*, uma virtude das mulheres, ela, contudo, sempre remete à sua boa conduta *para e frente* aos homens, e assim, ao seu *status* de “boa mulher”, enquanto esposa, filha, mãe, etc., obediente e servil.

Ante tais teorizações, no citado discurso tornado conhecido com o passar dos anos, vemos refletido o tipo de pensamento que, na medida em que exortava as contemporâneas em vida ao silenciamento, como parte de sua *glória*, contribuiu para o apagamento de sua memória histórica, isto é, de seu reduzido ou inexistente *kléos*. Todavia, como se disse, a fala do estadista, um dos principais líderes da democracia ateniense clássica, não está isolada<sup>12</sup>.

Xenofonte em seu *Econômico* (VII, 22-23), integra esse grupo de autores referidos, propondo por sua vez uma divisão de espaços sociais em que o sexo é utilizado como parâmetro para definir e delimitar tarefas, funções, e campos de atuação, e assim a esfera de ação da mulher é no interior, e a do homem no exterior. Conforme as considerações de Lessa (2004, p. 155) ao apregoar essa divisão espacial em “interno-feminino” e “externo-masculino” o autor confere às mulheres os estatutos de inferioridade e de anonimato. Desse modo, ao comentar o *Econômico* Lessa (2004) pontua,

As mulheres anônimas são confrontadas aos homens que aparecem nomeados, como Iscomâco. Eles estão inseridos em sua singularidade de cidadão em face das mulheres que são representadas uma vez mais como uma ‘multidão de suas semelhantes’, aquela do *génos gunaikón*. De acordo com P. S. Pantel, a esposa

---

<sup>12</sup> Justamente porque sua fala pública se dirige aos homens, cidadãos de Atenas, um espaço androcêntrico na sua fundação; cuja mera possibilidade de participação das mulheres é ironizada por Aristófanes, p. ex. em *Lisístrata* – o que não deixa de ser interessante para entrever, no entanto, a resistência das mulheres ao confinamento, como analisa Lessa (2004) em seu livro.

anônima de Iscômaco nos coloca no centro da reflexão *em torno de uma antropologia dos sexos* (LESSA, 2004, p. 155).

Nesse sentido, se por um lado, o autor concebe que ambas as naturezas foram preparadas cuidadosamente por um deus para trabalhos e atuações específicas, sendo o corpo feminino mais fraco e, portanto, destinado às ocupações interiores (XENOFONTE. *Econômico*. VII, 22-23), por outro lado, segundo Alves e Pitanguy (1985, p. 12), o próprio autor deixa transparecer que tais tarefas não são aprendidas de maneira “natural”, mas social e coercitivamente. Na passagem VII, 5 o personagem Iscômaco revela que antes de se casar com sua esposa (que possuía 15 anos na ocasião) ela, de quem não sabemos o nome: “[...] vivia sob muitos cuidados para que visse o mínimo, ouvisse o mínimo e falasse o mínimo”.

De acordo com Richard Sennett (2003, p. 31) os gregos se utilizavam inclusive da fisiologia para justificar a subordinação feminina (e antes deles os egípcios e sumérios), sua falta de direitos e demais segregações, se baseando para tal nos estudos de “graus de calor” dos corpos. Segundo o autor, a subjugação feminina e a superioridade masculina tinha início já no útero, em que os corpos frios, frágeis e passivos das mulheres jamais se tornariam corpos machos, por sua vez, quentes, fortes, firmes e ativos (p. 38), crenças essas que só seriam superadas a partir do século XVII, após a Renascença. Sobre isso Aristóteles destaca em *A Geração dos Animais* (14-16): “as fêmeas são por natureza mais fracas e mais frias e a sua natureza deve ser considerada como uma deformidade natural”<sup>13</sup>.

De acordo com tais perspectivas, tendo em mente que a temperatura corporal ditava o melhor ou pior desempenho quanto a audição, visão, ação, reação, e inclusive quanto a fala (2003, p. 39), apenas a *phýsis* masculina seria adequada em todos os sentidos para a arte de argumentar (p. 32). Diante disso, Sennett (2003, p. 40) apregoa que na concepção platônica as expressões ‘palavras quentes’ e ‘o calor do debate’ não seriam metáforas, mas designariam literalmente propriedades corporais favoráveis ou não às discussões e à retórica<sup>14</sup>.

Desse modo, foram encorajadas ao silenciamento cotidiano, histórico, político como dignificador e edificante (MAFFRE, 1989, p. 37), e ao ingrato e irreconhecido universo da

---

13 De acordo com o autor, Aristóteles (*Das partes dos animais*, II. 1. 716a) considerava que o sangue era um fluido passivo, inerte, frio, enquanto o sêmen era ativo, gerador e fervente. Sendo assim, o filósofo apregoa a ligação entre a mulher e a matéria, e entre o homem e a geração da vida.

14 Nesse sentido, os corpos femininos não seriam rápidos, eficazes em um debate pois não absorveriam calor o suficiente. Segundo o autor (SENNETT, 2003, p. 40) tal concepção grega levou a associação de atributos como honra e vergonha associadas aos sexos masculino e feminino, respectivamente.

produção e reprodução doméstica que assegura que seus maridos e filhos produzam filosofia, política e uma história própria (tornada história de todos), assim como os mistérios, os segredos sacros, que cabe a elas guardar, revelados somente no âmbito da cumplicidade feminina<sup>15</sup>. Ademais, dessa interioridade, do fechamento em si mesmas (LESSA, 2004, p. 27), da imposição a guardarem suas palavras, seus pensamentos, sua memória, seus corpos, a prole tão mais pertencente aos seus maridos e à *pólis* em suas barrigas, enfim, a se guardarem, talvez nada seja mais simbólico e valha uma última metáfora, do que o espelho.

De acordo com as teorizações de F. Frontisi-Ducroux e J-P Vernant em *Dans L'Oeil du Miroir* (1997, p. 55), no contexto da Grécia Antiga o espelho é uma peça, um objeto, fundamentalmente feminino, povoando abundantemente a documentação imagética como seu signo próprio (LISSARRAGUE, 1993, p. 247). Mas, se assim o é, esse mesmo objeto é, todavia, fortemente censurado ao simples toque dos homens (LESSA, 2004, p. 28). Operando de modo simbólico, nesse contexto histórico, segundo os autores (1997, p. 9) o espelho abre margem para que se pense a relação entre sexos, em suas palavras: “sigla para o gênero feminino, o espelho de Vénus, [é] oposto ao arco de Apolo”.

Desse modo, que um homem se olhasse no espelho era vergonhoso (FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 1997, p. 59) e na raridade das exceções em que isso ocorria, supostamente encontravam motivações bastante práticas e justificáveis para tal<sup>16</sup>. Assim sendo, enquanto este era um objeto de *reflexão intelectual* para os homens<sup>17</sup>, às mulheres, narcisas cegas ao mundo e afogando-se em si (TOSCANO, 2013, p. 51), era concedido com toda banalidade “o direito fútil de refletir a sua beleza” (1997, p. 242). Porém, mais do que motivo de vergonha, acreditava-se que aos homens olhar-se no espelho era sobretudo altamente arriscado, por dois motivos principais. Primeiramente por causa da ameaça de se fecharem em si, segundo Lessa (2004, p. 28) um “erro fatal”, pois as inclinações masculinas se voltariam *para fora*; e em segundo lugar o de se alienarem (FRONTISI-DUCROUX;

---

15 Segundo Lessa (2004, p. 105) era principalmente por meio das festas religiosas que as mulheres poderiam exercer sua cidadania. Desse modo, elas possuíam a sabedoria dos rituais e mistérios (p. 125) de diversas festas cívicas, como por exemplo as Thesmophórias, estes não eram permitidos aos homens (p. 120). Um exemplo disso, é que na comédia aristofânica de mesmo nome o comediógrafo não aborda o conteúdo dos mistérios, além de haver algumas ambiguidades com relação a quem pode ou não participar dos rituais.

16 Oposta a imagem da sereia que contempla seu reflexo com despreensão, Marta Toscano (2013, p. 51) destaca algumas atividades em que eles se permitem *utilizar* tal objeto, como: praticar a desenvoltura para a oratória, disciplinar a postura, examinar questões relacionadas à visão, ou mesmo perscrutar no reflexo da imagem sinais de envelhecimento. A exceção também se aplicava a ocasiões práticas como no espaço da barbearia (FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 1997, p. 63). Uma verdadeira ginástica de justificação!

17 Para que tenhamos dimensão do quanto os aspectos ópticos lhes eram caros, podemos citar os três termos que significavam “espelho”: *kátoptron*, *ésoptron*, *dióptron*. Estes designavam diferentes propriedades ópticas, respectivamente: “olhar para, ver sobre, ver através de” (TOSCANO, 2013, p. 51).

VERNANT, 1997, p. 243), isto é, de se tornarem *alheios*, *diferentes* de si, de se identificarem com aquele *outro* que se lhes apresenta refletido<sup>18</sup>, categoria na qual a mulher grega se insere “por definição” (TOSCANO, 2013, p. 51)<sup>19</sup>.

Enquanto para os homens o perigo de perder sua identidade masculina – segundo os citados historiadores, o único sujeito possível nesse contexto (1997, p. 9) – é iminente ao ver-se refletido na superfície do “bronze reluzente” (outra expressão para ‘espelho’, p. 72), suas esposas ***identificam-se nestes símbolos alteros***. Essas, com base na documentação histórica, conforme destaca Neyde Theml (*Apresentação*, In. LESSA, 2004, p. 9), vêm em atributos como “lua, noite, som agudo, côncavo, esquerdo, baixo, escuro, úmido, silêncio, emoção, procriação, interior, passiva, disfarce e outros” os seus ‘signos de identidade’; o espelho é um destes. Nesse contexto, Lessa (2004, p. 33) afirma que os homens se reconhecem mediante a reciprocidade do olhar “entre os *ísoi*”, mas não as mulheres, pois elas possuem os espelhos para tal<sup>20</sup>. Noutros termos, sua qualidade de *outro* é refletida no espelho, com toda mudez que não reflete vozes, tal qual a ninfa Eco, mas apenas a *perspectiva* estética do interior, conforme teorizam os autores (1997, p. 59) “marca de uma alteridade irreduzível”<sup>21</sup>.

Dito isso, se às esposas esta foi delegada como função primeira, podemos pensar analogamente sobre aquilo o que há de mais próprio sobre o espelho: também ele *reproduz*. Desse modo, conforme as teorizações aristotélicas citadas anteriormente, a mulher está aprisionada no papel passivo de receber o princípio gerativo do homem e assim *reproduzirem*, esta imagem (do marido e da *pólis*) da forma mais legítima e fiel, sem no entanto, nada *criar*. Sobre essa atividade mimética que parece acercá-las Marta Toscano (2013) pontua:

---

18 Como termo jurídico *alienatio* possui o sentido de I. (act.) transferir uma propriedade a outrem; ou uma transferência de ritos; ou ainda, II. (neut.) uma “transferência de si para outro”, mas, principalmente, nesse contexto significa, uma “separação interna” (ALIENATIO, ONIS. 2020).

19 Na comédia *Thesmophória*, no verso 140, Aristófanes utiliza como elemento cômico a ligação entre a personagem Ágaton, caracterizado dono de uma personalidade voltada aos aspectos entendidos como femininos, e o espelho (*katóptou*). E assim, fazendo risória tal vinculação, demarca o seu afastamento da esfera masculina e sua proximidade com o universo feminino.

20 Segundo Toscano (2013, p. 52) “para o homem grego a consciência de si era existencial, e não reflexiva como a nossa. Ducroux e Vernant defendem que os homens apenas ganhavam essa consciência através de um ‘olhar alheio’, de um olhar de um outro ser (Sócrates a se ver em Alcibiades e vice-versa). Esta reversibilidade – *ver era ser visto* – era de extrema importância”.

21 Se tivermos em conta a concepção tomista-aristotélica (ARISTÓTELES, *Metafísica*. 980a; AQUINO, *Comentário à Metafísica de Aristóteles*, I, I. 7) de que os olhos, diferente dos demais sentidos, alcançam através da visão objetos próximos e distantes (terrenos e celestes), ao direcionar-se à superfície espelhada, no entanto, eles apenas se voltam a si mesmos.



É estranho observar como em alguns vasos gregos o espelho apenas está, símbolo suspenso, aéreo, ocupando poeticamente um espaço, ou então faz-se insígnia e surge quase que como soldado às mãos das mulheres, num prolongamento metálico dos seus corpos. Nunca reflecte um rosto. Talvez porque, na visão masculina, as mulheres se assemelhassem à apaixonada Eco, espelho vocal (voz que nunca fala mas apenas repete, como que vestindo a pele mimética dos símios ou dos camaleões) – e portanto com a interdição de verem o próprio reflexo? Onde tudo é especulação (não sabemos dizer até que ponto o «real» contamina a imagem, a importância dada às mulheres, qual o seu papel e hierarquia, qual a sua História) o certo é que nunca neles vimos, nem mesmo esbatido, o reflexo de um rosto feminino (TOSCANO, 2013, p. 52-53).

Ao abordar o assunto da educação dos cidadãos atenienses, completa na medida em que incluía o domínio da retórica e a articulação da fala, objetivando maior prestígio político e assim público, Sarah Pomeroy (1999, p. 91) revela que as qualidades admiráveis nos homens não eram, porém, admiradas nas mulheres, como o pudemos notar até então. Assim, segundo a autora, frente à eloquência dos cidadãos o silêncio era uma das principais virtudes esperadas das mulheres, junto à submissão e à abstinência dos “prazeres masculinos”, ressalta. Para exemplificá-lo em nosso contexto citamos a formulação aristotélica expressa na *Política* (III, 1277b, 21-25) de que um homem seria covarde caso tivesse a mesma coragem de uma mulher considerada corajosa e, principalmente, que uma mulher seria tagarela caso falasse tanto quanto um homem bom. Nesse limiar, Lessa (2004) destaca que,

Diferenciadamente do cidadão, a mulher aparece nos textos marcada pela ausência do *lógos*, 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 do *lógos*, pareciam sempre dissonantes como gritos agudos ou lamentos (LESSA, 2004, p. 73)

A palavra é inseparável do universo masculino, pois que, segundo Lessa (1999, p. 156), esta se constitui: “no seu equipamento político por excelência”. Tal e qual a epígrafe desse capítulo, o silêncio (*sigé*) é concebida como uma espécie de adorno, de virtude sempre vinculada às *gynaikes*, é sua graça (SÓFOCLES, *Ajax*. vv. 293)<sup>22</sup>. No visual e silencioso mundo a que são convidadas, de fato, a alteridade da mulher é refletida no espelho.

---

22 No original grego, a fala é a seguinte: “*Gúnai, gunaixi kósmon he sigē férei [grifo nosso]*”. A palavra utilizada por Sófocles, *kósmon* (ac. s. m.) não é desconhecida, compondo o nosso vocabulário português herdado da cultura grega. Entre seus muitos significados, está “ordem”, e é por isso que acabou se tornando comumente sinônimo de “mundo” (um ordenamento). Assim, este termo multívoco que é *kósmos* pode ser traduzido como: ‘adorno’, ‘ornamento’, ‘adereço’, ‘decoração’ (daí *kosmētikós*) e mesmo ‘honra’ e ‘glória’.

Diante das considerações apontadas, de acordo com Silva (2016, p. 73), o que os autores entendem exatamente por tal “condição humana”, ou natureza feminina, a que tanto se referem pelo termo *phýsis*, parece por vezes não ser totalmente evidente, incontestável e inconfundível como se pretende. Não obstante, podemos tecer algumas considerações sobre isso a partir da filosofia de Pierre Hadot (2006).

Em seu livro *O Véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza* (2006), o filósofo e filólogo francês analisa o sentido que a palavra *phýsis* adquiriu em diferentes correntes filosóficas desde a antiguidade até a modernidade no século XX, demonstrando assim as transformações desta noção (p. 15). Em sua análise, o autor nota como inesperadamente o termo passa do contexto heraclítico com a noção de desenvolvimento processual, no sentido de “crescimento vegetal” logo de surgimento, de uma manifestação espontânea contida no verbo *phyesthai* (p. 38), para uma noção personificada de *phýsis*.

Desse modo, em referência ao título desse capítulo, por “Natural é não falar” temos em perspectiva principalmente os apontamentos de Hadot (2006, p. 38) para o sentido que o flutuante termo *phýsis* adquiriu por volta do século V AEC<sup>23</sup>. Segundo o autor, com Hipócrates, na sofística e posteriormente com Platão e Aristóteles, o vocábulo empregado junto ao genitivo adquirirá o seu sentido mais conhecido, mais absoluto e abstrato de “essência” de algo/alguém<sup>24</sup>. Assim, ao imputar-se uma prática negativa como a do silêncio (o não-verbalizar) como uma virtude das mulheres, mas, mais fortemente, como parte de sua condição de ser mulher – também negativa, no que pese a frase aristotélica “a fêmea é fêmea em virtude de certas carências de qualidades” – leia-se ‘carente de qualidades masculinas’. Tenta-se inculcar a noção de que essa situação é natural, está prevista pelo nascimento, no sangue inerte e no útero que gera passivo um frio corpo feminino.

Nesse sentido, continuando Silva (2016, p. 73), mesmo que ambígua, toda essa discussão sobre o não-falar vinculado à condição de ser das mulheres parece reportar, continuando Silva (2016, p. 73): “**ao tipo de mulher cuja *pólis* desejou produzir por meio de suas *nómoi***” (grifo nosso)<sup>25</sup>. Mas, quem seriam essas mulheres? E, mais importante, como elas *deveriam* ser?

---

23 E assim ironiza-se principalmente as próprias flutuações, transformações de sentido que o esse termo, que passou a conotar “imutabilidade”, “determinação”, teve na tradição filosófica.

24 Em suas primeiras aparições, como em Empédocles ou em Parmênides, o vocábulo aparece sempre acompanhado de genitivo denotando assim o “nascimento” ou “aspecto” de algo “sempre referida a uma realidade geral ou particular” (HADOT, 2006, p. 39). Já nos estudos de medicina de Hipócrates no séc. V AEC, “*phýsis*” diz respeito composição de um indivíduo fisicamente, sua “constituição” desde o seu nascimento, passando mesmo a ter seu significado alargado dentro do próprio Corpus Hippocraticum como as propriedades natas deste, “a sua maneira de ser primeira e original, logo normal” (Ibid).

Conforme dizíamos, com o desenvolvimento das cidades gregas, e mais especificamente da democracia ateniense clássica, um modelo de comportamento feminino idealizado, dantes formulado (VII AEC), foi prescrito mais rigorosamente. Endereçado às esposas, filhas e mães dos cidadãos atenienses, principalmente às denominadas ‘bem-nascidas’ (*eugeneís*) relacionadas aos chamados *kaloí kagathoi* (os “belos e bons”, cidadãos de classes mais elevadas), segundo Pierre Brulé (2001, p. 9) “aquelas que têm de sofrer a sua ‘feminilidade’”, este preconiza uma série de virtudes a serem seguidas, bem como condutas a serem evitadas; determinando seu espaço de atuação e restrição (gineceu) tencionando sobretudo o controle de seus corpos (SILVA, 2011, p. 43)<sup>26</sup>.

Assim, a prática de silenciar-se não era apregoada como recomendação individual, mas destinada a elas enquanto pensadas como categoria, refém de seu silenciável gênero, parecia ser entendida como uma prática inerente, *sui generis* à sua *phýsis*. Todavia, é interessante notar como isso não se aplica a todas as mulheres do mesmo modo. Como exemplo, temos as *hetairai*, mulheres não casadas, educadas para opinarem e conversarem enquanto acompanhavam os homens nos banquetes<sup>27</sup>. Como afirma Lessa (2004, p. 155), apesar de serem constantemente reportadas nos textos como uma ‘multidão de semelhantes’ em se tratando dos papéis sociais, os *políades* pareciam saber bem o que esperar de cada uma delas.

Influenciado pelas considerações de Louise A. Tilly (1994), o historiador (2004) investiga as atenienses, pensando-as para além de uma simples “categoria biológica” (TILLY, 1994, p. 31). Assim sendo, Lessa (2004, p. 13) destaca que há socialmente uma diversidade e

---

25 Diante disso, podemos nos questionar como o faz Vânia Silva (2016) por que o silêncio? O silêncio, em um primeiro e mais intuitivo pensamento simboliza aquilo que não se externaliza, a fala, a racionalidade, a articulação de pensamentos; representa a não manifestação, a internalização. Segundo a autora (2016, p. 72), falar implica externalizar, expor: “é o modo masculino de parir as ideias, é o que agita os simpósios, é o modo de estar na *ágora* e é modo, também, como a política é feita”. Assim, enquanto as mulheres foram exortadas a parir os futuros guerreiros dispostos a morrer pela sua *pólis*, tendo em mente a *maieutika* socrática (inveja do útero ou influência das experiências femininas no modo de pensar grego?) os homens foram convocados e estimulados a parirem ideias.

26 Segundo Lessa (2004, p. 14), os cidadãos atenienses particularmente foram responsáveis por reforçar de maneira mais severa o ideal de reclusão das mulheres no *gineceu*.

27 Um exemplo bastante contrastante ao modelo tradicional da esposa reclusa no *gineceu* é o das *hetairai*. De acordo com Claude Mossé (1999, p. 21), estas se diferem das *pornai*, principalmente com relação aos valores cobrados, e segundo Lessa (2004), no contexto ateniense, elas eram excepcionalmente mulheres livres e assim transitavam pelos ‘espaços públicos’ (conforme denominação moderna) sempre creditados como masculinos, dependendo para viver do dinheiro oferecido pelos acompanhantes (LESSA, 2004, p. 13). Além disso, dado que a educação recebida por uma jovem futura esposa é informal e voltada unicamente para os deveres matrimoniais (SILVA, 2011), a de uma *hetaira* é artística e intelectual, mas, ainda voltada para os interesses masculinos, visa unicamente entreter os seus acompanhantes (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 12). Elas são então sua companhia social e intelectual, as únicas cujo esse papel era permitido.

variedade de conjuntos de mulheres na Atenas Clássica (mas também antes e depois desse período)<sup>28</sup>. São essas: as esposas legítimas denominadas “bem-nascidas” (*eugeneîs*) e também aquelas de classes mais baixas, as concubinas (*pallakai*), as cortesãs (*hetairai*), as prostitutas (*pórnai*), as metecas, as escravas (*doúlai* ou “aias” *therápainai*) e as sacerdotisas (*hiéreiai*)<sup>29</sup>.

Não podemos deixar de citar a diferenciação entre as *hetairai*, as *pallakai* e as *gynaikes*, em *Contra Neera* (59. 122) – para Ana L. Curado (In. APOLODORO, 2013, p. 7), um relato honesto da vida cotidiana na Atenas do século IV AEC. Diz: “Com efeito, nós temos as heteras para o prazer, as concubinas para cuidado diário do corpo, e as esposas para gerar filhos legitimamente e ter uma fiel guardiã da nossa casa”. Nesse contexto, Lessa (2004, p. 14) pontua que as mulheres estavam determinadas, sobretudo, por suas obrigações e lugares ocupados (todavia, destacamos que tal determinação ocorria em relação aos homens – a medida suprema! Mas, não em relação a si mesmas, ou à diversidade de *aretés* femininas!).

Nesse contexto, a idealização da esposa perfeita no imaginário cultural grego conta com um modelo bastante preciso no que diz respeito aos comportamentos e habilidades que a mulher *deve* desempenhar (mas, principalmente aqueles que deve evitar); e, expresso nos *Jambos* (*Iamboi*) de Simônides de Amorgos, formulado desde o século VII AEC., a ser largamente reproduzido em documentação posterior. Nesse sentido, leciona Francisco R. Adrados (1990, p. 147), não como uma obra poética excepcional, mas como um documento histórico indispensável sobre o pensamento grego, nele formula-se o modelo *helênico* (não só *ateniense*) de esposa, reportando-nos à denominada: *mélissa*, literalmente a ‘(mulher) abelha’.

Em seus *Jambos*, o autor compara as condutas e posturas adquiridas pelas mulheres quando *esposas*, aos comportamentos de diferentes tipos de fêmeas animais, como: porca, raposa, cadela/cachorra, mula, doninha, égua, macaca e, finalmente, a abelha. Relata o poeta:

[...] A ela — qualquer é feliz — conquistando:

---

28 Dessa forma, ainda que sejam entendidas como *alteras* aos homens (ANDRADE, 2001A, p. 6) definidores do que seria o *Um* nesse sistema de gêneros opostos que parece acercar a realidade *poliade* (POMEROY, 1999, p. 9 e 91) – de modo que a autora se questiona sobre os motivos pelos quais atenienses colocavam em tamanha relevância a distinção cultural entre homens e mulheres – e não contempladas com a individualidade de que tanto usufruem seus companheiros, elas, no entanto, são mais do que um grupo indefinível, homogêneo. De acordo com Lessa (2004, p. 13), estas por vezes chegam a desafiar os limites do modelo inferior-feminino e exterior-masculino, sugerido por vários dentre seus contemporâneos.

29 Além dos termos em português-grego, acrescentamos também a existência das metecas (ou esposas de estrangeiros que viviam na *pólis*). Percebemos porém, que o autor (como o fazem tantos outros) não menciona ou classifica as mulheres no que diz respeito as suas *téchnes* e *aretés*: guerreiras (Amazonas), musicistas, dançarinas, sábias, sofistas, filósofas, erósofas, mestras ou médicas, etc. Escravas ou livres, casadas ou não casadas, não há, assim, a classificação das mulheres conforme seus *ofícios*. Perguntamos então (ironicamente): seria a taxonomia mitológica mais rica do que a historiográfica?

Pois só a ela censura não se liga,  
florescem por sua causa e crescem os bens da casa.  
Amiga, com o que a ama envelhece, com o esposo,  
Gerando uma bela e célebre prole.  
Notável entre as mulheres torna-se,  
entre todas; divina em torno corre-lhe a graça.  
E não se alegra, entre mulheres, assentada...  
(SEMÔNIDES DE AMORGOS, *Jambos*, VIII, vv. 84-90)

Desse modo, tipificando-as, o autor cria paradigmas a serem seguidos pelas esposas, ou repudiados pelos maridos, intentando que em sua totalidade (breve, lacônica e majoritariamente negativa) esses arquétipos descrevam e condensem o comportamento do gênero feminino por completo, i.e., sua *phýsis* (SILVA, 2011, p. 72; LESSA, 2011, p. 147)<sup>30</sup>. Em tal contexto, seja pela atitude preguiçosa ou sujeira da “mulher-porca” (vv. 3-6), pela vaidade e ineficácia da “mulher-égua” (vv. 59), ou ainda a feiura da “mulher-macaca” (vv. 73), pela devassidão e perversidade da “mulher-cadela” (vv. 12) e tantas outras condutas negativas, é certo que as chances de que as esposas falhem em “bem” cumprir o seu papel social, são irrevogavelmente maiores, visto que dentre estes modelos apenas um único é realmente valorizado, o da mulher-abelha<sup>31</sup>.

Os motivos pelos quais as esposas tenham sido associadas à figura da abelha são muitos e intuitivos. Ora, a temática da *produção* talvez seja a que mais represente a esposa ateniense, produzindo filhos legítimos como principal motivo para manter seu estatuto de esposa; além de alimentos, salgados e doces, e tecidos como segunda função, ainda importantíssima (SILVA, 2011, p. 43). Assim, sobretudo devido a sua função na *oikonomía*, alguns paralelos foram traçados entre elas e as abelhas, as intituladas ‘incansáveis operárias da natureza’<sup>32</sup>.

---

30 Nesse ínterim, destacamos a semelhança entre o referido poema e a temática nas *Molestiae Nuptiarum* (a literatura anticasamentos), na Alta Idade Média (500 EC. a 1000 EC.). Nestas eram apresentadas as admoestações sobre os tormentos, suplícios e enfados advindos do casamento causados pelas esposas e suas reclamações, sendo estas aplicadas mesmo como conteúdo escolar (BLOCH, 1991, p. 13). Dentre os autores, citamos Jean de Meun, como exemplo e seu *Romance da rosa* (vv. 8539-48), em que o autor relata uma terrível vida ocasionada pelos perigos do que dizem as mulheres, orgulhosas e tolas. Ao fazê-lo, destaca Bloch (1991), o poeta acaba por estender sua reprovação feminina para o âmbito da própria linguagem, postulando-a como universal. Há também as *Lamentações de Mateolo*, de Mathieu de Boulogne, criticados por Christine de Pizan, iniciando assim a mais longa querela que nos alcança (a *Querelle des Femmes*).

31 Já de início o autor detalha que o espírito das mulheres foi criado “diferentemente” (*χωρίς [choris]*; “separadamente”, “à parte”) daquele dos homens, pelo deus (VIII, vv. 1). Assim, não surpreende que ao fim do poema, por dois momentos (VIII, vv. 96 e 115), as demais esposas sejam retratadas por ele como um “mal maior” (*mégiston kakón*) criado por Zeus – o que se assemelha bastante ao retrato pintado por seu contemporâneo Hesíodo, que as retrata como um *kalón kakón* (*Teogonia*, vv. 585), um “belo mal”.

32 Desse modo, para garantir a manutenção e aumento dos bens do *oikos*, a esposa, como a abelha, está encarregada da produção culinária e de doces (mas não os maridos e zangões) nos quais o mel é utilizado para

Ao descrever as qualidades e deveres da *mélissa*, Simônides (VIII) opta quase sempre por negações, isto é, por dizer o que ela *não* deve fazer (LESSA, 2011, p. 147). Exortadas assim à operosidade da abelha-rainha (Cf. *Econômico*. VII, 32), o Simônides desmerece elementos como a curiosidade e a voz, reportada como inarticulada e atribuída à “mulher-cadela” com seu “inútil grito” (VIII, vv. 13 e 20), para ressaltar o recato, a diligência e o *silêncio* da esposa, p.ex., para os assuntos *aphrodisios* (relativos à Afrodite, ou seja, sensuais, eróticos), na presença de outras mulheres – “e não, entre mulheres, se alegre, assentada, onde conversam eróticas conversas” (VIII, vv. 90-91). De acordo com o modelo apresentado por Lessa (2011), as principais características vinculadas às *mélissai*, encontradas na documentação são,

[...] administram o *oikos* (as ocupações domésticas são de sua responsabilidade), se casam quando muito jovens, se dedicam à fiação e à tecelagem, possuem como função primordial a concepção de filhos (preferencialmente do sexo masculino), atuam no espaço interno (enquanto o homem, no externo), participam das Tesmofórias (festa em homenagem a Deméter) e das Panateneias (cerimônia religiosa em homenagem à deusa Atena), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam a cor da pele clara (um indício de vida longe do ambiente exterior ao *oikos*), são inferiores frente aos homens e apresentam uma atividade sexual contida (LESSA, 2001, p. 17).

Sendo assim, como atestado no *Jambos* de Simônides, a esposa perfeita é aquela que se insere em um regime de silenciamento, e que assim, foi moldada pela contensão e pela reclusão. Noutros termos, *mélissa* ou a esposa “bem-nascida” é aquela que literalmente *carrega na pele* os efeitos do isolamento, dado que um dos requisitos a serem cumpridos pela “mulher-abelha” é a *palidez*<sup>33</sup>. Desse modo, o alvor da pele é o signo do desejo da *pólis* ateniense de moldar tais mulheres; portanto, um sinal que informa, visível, pronta e imediatamente uma vida afastada de qualquer local que exceda o *oikos*.

---

fabricação (LESSA, 2004, p. 120 e 148); além de armazenarem os alimentos excedentes, como considera Aristóteles em sua *História dos Animais* (IX, 40, 623a). Lessa (2011, p. 147-148) destaca ainda características como: a reclusão das esposas, que como as abelhas não deixam suas casas sozinhas, saindo apenas acompanhadas, em determinados momentos, para executarem suas tarefas (*História dos Animais*, IX, 40, 624a-625a); a aversão a odores e perfumes, associados à sexualidade e sedução, (contrastando, porém, com a documentação imagética, em que os vidros de perfumes aparecem em abundância no cenário do *gineceu*); além da castidade, a fidelidade e a discrição quanto aos assuntos e atividade sexual exigidos. Assim, segundo Detienne (1995, p. 58) para os gregos “a *mélissa* é a mulher-emblema das virtudes domésticas”.

33 Dentre as estratégias utilizadas pelas esposas na comédia aristofânica *Assembleia de Mulheres*, se destaca a ocasião em que, objetivando se disfarçarem de homens, elas tomam sol para camuflar a palidez de suas peles (vv. 63-63).

Como ressalta Lessa (2004, p. 14), tais determinações ocorreram tendo como justificativa a alegação de que era preciso uma maior severidade quanto à garantia de *legitimidade* dos filhos. Nesse sentido Silva (2011) argumenta que o temor de infidelidade das esposas era grande, e possivelmente também um motivo muito forte por trás da insistente reafirmação e persistência do modelo ideal a ser seguido. Isso porque a ilegitimidade dos filhos acarretava implicações não somente para o grupo doméstico, mas principalmente para o Estado<sup>34</sup>, pois que a legitimidade da descendência ateniense foi admitida como condição para a herança de direitos (SILVA, 2011, p. 8) – primeiro a paterna, e só depois a materna.

Com isso, a concepção de filhos, de preferência homens (LESSA, 2011, p. 144), se tornou então o principal motivo e objetivo no casamento (SILVA, 2011, p. 43); bem como a principal função de uma esposa era *produzi-los*, *i.e.*: engrandar, gestar, parir, educar – até por volta dos sete anos (LESSA, 2011, p. 151). Desse modo, considera Silva (2011, p. 37), em tal período a mulher era valorizada sobretudo enquanto seu potencial de gerar crianças – todo o problema da aristocracia pelo sangue, linhagem e direitos fortalecido no período clássico (daí a importância do processo de Aspásia e a garantia de seu filho não ter direitos).

Diante disso, segundo Silva (2011, p. 43) as relações extraconjugais eram fortemente proibidas para as esposas. Dentre as duras penas às adúlteras estão: o divórcio, mesmo sem filhos, não podendo casar novamente; repúdio por parte do marido, a proscricção, e ainda, a exclusão de quaisquer atividades religiosas efetuadas na *pólis*, sendo assim desligadas de sua única função pública socialmente admitida (Cf. LESSA, 2004). Ademais, Silva (2011, p. 42) leciona que, caso o marido recusasse o divórcio, este poderia perder os seus direitos cívicos<sup>35</sup>. No entanto, se o adultério feminino era um transtorno com tamanhas dimensões (*oikos* e *pólis*, sobretudo); no que diz respeito aos maridos tais práticas eram social, jurídica, e comumente aceites<sup>36</sup>.

Desse modo, de acordo com Sue Blundell (1995, p. 125) era considerado adúltero somente aquele que se relacionasse com “a esposa, mãe, viúva, filha não casada, irmã ou com a concubina de outro ateniense”. Noutros termos, considerava-se um homem adúltero, *não* na

---

34 Um temor que influencia a criação mitológica de deuses e deusas sem mãe como é o caso de Atena, Dionísio, Afrodite, donde a legitimidade do filho seria inquestionável. Donde Pomeroy (1999, p. 21) lembra-nos, conforme o relato hesiódico, o ‘pathos’ da vingança de Hera, que gera e pare Hefesto sozinha (*partenogênesis*); originando o único deus imperfeito (noutras versões, Zeus é quem o torna coxo).

35 Ora, não se saberia se os filhos posteriores seriam legítimos ou não, dada a “índole” da mãe; se configurando, mais do que conjugal, como um “delito público”(POMEROY, 1999, p. 104).

36 Eles poderiam se relacionar com mulheres, com o propósito de satisfação sexual ou de produzir filhos (note-se que estava assegurado que os bastardos não tivesse direitos), bem como com outros homens, conforme destaca a autora (SILVA, 2011, p. 42). a única relação em que se concebia uma utilidade e finalidade moral.

ocasião em que ele se relacionasse com outra mulher que não a sua esposa (prejudicando a ela), *mas somente* quando ultrajasse ou trouxesse prejuízo a outro ateniense por se relacionar com uma mulher que lhe ‘pertencesse’ (MOSSÉ, 1983, p. 57).

Nesse contexto, assim como está fixado nos ambíguos versos de Chico Buarque, essas “mulheres de Atenas” – com o duplo sentido que essa expressão evoca<sup>37</sup> – foram educadas e preparadas para o matrimônio, se casando com seus maridos, mas também com a sua *pátria* (Eléctras?), e assim, com as suas exigências e demandas (diga-se, estabelecidas por eles) que tornam a reprodução um martírio<sup>38</sup>. Vale asseverar que é sobre elas também que paira uma estranha situação historiográfica: Assim, se, de acordo com Lessa (2004, p. 14), é sobre a figura da *mélissa* que está concentrada a maior fonte de documentação textual e imagética; curiosamente, no entanto, com tamanha produção a acercá-las, conforme as considerações de Silva (2011, p. 55), uma pequena parte diz respeito propriamente à sua vida cotidiana, e a grande maioria à conduta que uma esposa legítima *deveria* seguir<sup>39</sup>.

Assim tratamos de forma principal das mulheres que Atenas tentou produzir através de seus costumes, leis, instituições (SILVA, 2016, p. 73). Para tais esposas, variadas e distintas, uma única conduta, todavia, era louvável; sendo exortadas então a passividade, quietude, interioridade e assim ao silenciamento de seus ecos históricos, políticos e artísticos. Sobretudo, tentou-se inculcar, de suas vozes cotidianas, imputando responsabilidade a sua própria *phýsis*. Mas, e se as mulheres atenienses se projetassem para além do modelo idealizado de esposas? E se, como apregoamos, houvesse um distanciamento entre os relatos literários, as normas sociais e suas vidas cotidianas? Como isso ocorre?

---

37 A palavra “mulher”, ambígua nesse contexto, abre margem também para o sentido de “esposa” – tanto no português quanto no grego clássico – e é bem provável que esse seja o motivo por trás da noção de que tais silenciamentos ocorreram com todas as mulheres da mesma forma. Para exemplificar, no português usamos ambas como sinônimos, ex. a ‘mulher’ ou ‘esposa’ de alguém; porém, o contrário não ocorre tão comumente (exceto em regionalismos), mas se especifica por ‘esposo’ ou “marido”. Assim, o contrário de esposa é esposo, mas o de marido é mulher. Dizer o “homem de fulana”, implica em posse, mas a expressão contrária surge tão comumente, que não soa sua estranheza. No grego, segundo Liddell-Scott (1883, p. 320) o termo *γυνή* (*gyné*) pode significar tanto, de forma geral, I. “mulher”, “oposta a homem”; II. quanto “esposa”, e assim “oposta a *παρθένος*” [parthénos] (donzela, virgem, *i. e.*, uma mulher ainda não casada). Desse modo, em ambas as línguas a relação entre tais termos é confusa, imprecisa, dúbia e parece apontar para um destino muito antigo concebido às mulheres, isto é, o de que toda mulher é uma esposa em potencial.

38 Os atenienses tomaram ainda uma série de medidas para assegurar a legitimidade de sua prole, e com isso a própria democracia da *pólis* – segundo Silva (2011, p. 73) a isso se inclui a instituição de muitas leis reguladoras do comportamento dessas mulheres, como as de Sólon, p.ex. no início do século VI AEC.

39 O que faz delas um objeto muito versado, porém, difícil de ser efetivamente conhecido, e nesse sentido, as considerações de Sue Blundell (1995) são pertinentes, isto é, adentrar ao universo histórico da Hélade, significa decodificar a escrita (masculina) secular de um universo masculino em seu mais alto grau. No que diz respeito às dificuldades e empecilhos à tarefa de melhor conhecermos e versarmos sobre as mulheres gregas do período clássico, acrescentamos também a escassez de fontes historiográficas com relação as mulheres das demais *pólis*, ou mesmo das mulheres de outros *status* e níveis sociais.



Diante de tais perspectivas, Lessa (2004, p. 18) destaca que as esposas legítimas possuíam “táticas” para resistirem ao modelo fortemente imposto, tecendo suas vidas nas companhias umas das outras, em que unidas pela *philia*, promoviam ações, memórias e, principalmente, coesão social. Desse modo, através da tecelagem, atividade desenvolvida pelos grupos de mulheres, criavam formas de expressão, *técnica* e *saber* próprios (LESSA, 2011, p. 144). Também suas próprias *redes sociais*; e assim, através da formação de ambientes próprios de criação, participando ativamente da vida pública *pollade*, urdindo suas identidades na medida em que revelavam a potencialidade expressiva das mulheres em coletividade (LESSA, 2011, p. 155).

Sendo assim, correspondendo muito mais à figura da aranha, tecelã, ativa, que traz o alimento (LESSA, 2011, p. 148) percebemos como as mulheres que ocupam a centralidade de nosso estudo, encontraram formas próprias de expressividade *apesar* de espinhosa, intimidante textura, mas *se utilizando* dela para tal. Nesse sentido, tais mulheres se articularam *dentro* desse contexto imposto como exímias artífices, se utilizando mesmo do silêncio, segundo Silva (Cf. SILVA, 2016, p. 71), como uma “dupla função” para jogarem com as *nómoi* do universo *pollade*.

Diante da normatização do silêncio, e da impossibilidade de romper com o modelo duramente imposto, as mulheres encontraram formas de viverem, se comunicarem e romperem o isolamento idealizado que ainda se conserva na historiografia tradicional, para construir seus espaços de saberes e cultura<sup>40</sup>. Assim, construindo pontes, ou melhor, fortes e ocasionalmente *invisíveis* redes – tal qual a tecida pelo divino artífice Hefesto<sup>41</sup> –, essas mulheres-aracnes, puderam ir, vir e souberam transitar pelas normas sociais que as coagiam a sofrer sua feminilidade (BRULÉ, 2001, p. 9), como só outro, *altero*, poderia; e nas linhas e nós apertados dessas teias, coesos pela *philia* das companheiras tecelãs e fiandeiras, tramarem e tecerem suas próprias vidas.

---

40 Destacamos que as vivências construídas pelas mulheres no *gineceu* não devem ser menosprezadas. Assim, esse espaço se destaca sobretudo enquanto o espaço dos mistérios femininos, da vida e da morte, do nascimento e da cura, do velamento dos morredouros antes do funeral, como um antigo espaço sagrado da casa de gestão feminina. Desse modo, antes de ser simplesmente considerado como confinamento, devemos reportá-lo como um espaço de poder das mulheres: medicina, farmácia, parto, cuidado dos idosos e moribundos; os mistérios eleusinos, praticados em casa e celebrados exclusivamente por mulheres nos festivais das Thesmofórias (Cf. LESSA, 2004), em acampamentos longe da cidade, dentre outros.

41 Deus sem pai que reforça a proximidade das tecnologias com as mulheres nesse período.

## PARTE II. A TECELAGEM COMO RESPOSTA

[...] Aquele que não fala com os lábios, fala com as pontas dos dedos  
(FREUD, *Fragmento de analisis de um caso de Histeria*, p. 68. Tradução nossa).



(Figura 1: ‘Coberta de repasso’ (ou ‘de flor’) tecida por Terezinha Alves, minha avó).

Na divisão desse estudo, motivada por alguns aspectos do mito da tecelã Filomela, a primeira parte se configurou como uma ocasião para abordarmos os tantos silenciamentos e regras (como também a punições) a que as esposas legítimas atenienses foram sujeitadas através das leis, costumes, hábitos e normas sociais (*nómoi*) de sua *pólis*. No entanto, escrever sobre as atenienses implica também destecermos algumas visões difundidas, ou, revisarmos alguns pontos e pontas soltas, para que com maior perícia possamos então tecer outras figuras, por outra óptica, mais atenta e compatível para entender e visualizar as vidas cotidianas dessas mulheres, em lugar das gravuras idealizadas pela sociedade *políade*.

Em um primeiro momento, nos deparamos com dois pontos, ou dados, que aparentam serem conflitantes, quais sejam: a informação de que é sobre o grupo das esposas atenienses

que se concentra a maior documentação textual e imagética; e a constatação de um silenciamento histórico e assim a impressão de tão pouco conhecer suas vidas cotidianas e individuais. Tendo os estudos de Lessa (Cf. 2004) e de Talita Silva (Cf. 2001) como base, pode-se responder que existem nessa discussão dois aspectos distintos, a saber: a vida possível e as normas sociais e jurídicas.

De acordo com Silva (2011, p. 13), há um afastamento entre i) as condutas e *estratégias* produzidas pelas esposas atenienses em seus *habitus*; e ii) as próprias normas sociais, leis, formulações, idealizações *políades* (por vezes utilizadas como base única para as produções materiais sobre as esposas) e, portanto, um afastamento do modelo comportamental idealizado (em que aquelas são produzidas no contato com estas). E, para a autora, uma das evidências que atestam esse fato são as próprias e constantes exortações nas obras contemporâneas a esse modelo idealizado – dispensável caso elas o seguissem à risca.

Segundo Silva (2011, p. 68), o fato mesmo de as virtudes femininas serem temáticas recorrentes nas produções masculinas, junto de cenários que simulam as consequências e resultados de suas transgressões, demonstra a um só tempo o medo que a sociedade ateniense possuía do poderio de suas mulheres, mas também uma incongruência na sua ideologia social que as retratava como personificações das diligentes e virtuosas abelhas. Referindo-se às obras trágicas, seu tema de estudo, a autora argumenta que a tragédia grega não é um mero espelho dos valores sociais – embora não seja alheia a eles – mas seu papel é trazer ao palco discussões, temores, preocupações, questionamentos, tensões, ou seja, múltiplos aspectos situacionais que afligem a sociedade representada, simulando possíveis cenários.

Nesse sentido, a autora argumenta que o fato de que um autor como Ésquilo dê vida a personagens femininas transgressoras do *oikos* (p. ex. Clímenestra, Cassandra e Eléctra) trazendo ao universo trágico as consequências de suas infrações, denota a inquietação advinda desse tópico que, como outros, evocava certo temor social dos atenienses. Assim, sob a forma de diversas personagens que dissimularam, mentiram, tramaram, urdiram para enganar os seus maridos, abandonando completamente o modelo de passividade da esposa abelha, os tragediógrafos colocavam em pauta as consequências do não seguimento do modelo imposto (encorajando talvez um controle mais rígido delas)<sup>42</sup>.

---

42 É nesse sentido que se ressalta a função catártica (limpeza, purificação) do teatro grego; uma vez que os espectadores eram colocados num cenário familiar e confrontados com realidades plausíveis, temidas, almejaváveis, principalmente, possíveis de serem simuladas e assim, discutidas. Nessa perspectiva, Andrade (2001B, p. 10) convida-nos a refletir sobre o enigma que se instaura, isto é: em que mulheres supostamente inoperantes, impotentes, são no entanto “politicamente requisitadas, pensadas, atualizadas, ativas”; mulheres a quem o contexto teatral e mítico jamais se esquecia, mas, nas palavras da autora “ao contrário, utilizava uma

Dentro desta temática, os apontamentos de Vânia Silva (2016, p. 72) são consonantes ao da referida autora, e ainda, reportando-nos especificamente aos ditames silenciadores, a filósofa aponta um contrassenso no pensamento dos autores. Isso porque ao preconizarem o silêncio às mulheres, atribuindo-o como uma característica de sua *phýsis*, ou seja, de sua natureza supostamente servil, quieta, taciturna, evidenciam por vezes mulheres com naturezas faladoras e ativas, que devem ser domadas para serem mais ‘naturais’, ‘femininas’.

Diante disso, Lessa (2004, p. 12 e 18) destaca que as esposas possuíam estratégias, “táticas” e ações informais para *juntas* operarem mais ativamente. Desse modo, mesmo diante da impossibilidade de romper com o modelo socialmente imposto, elas não o aceitaram de forma passiva conforme se estigmatizou (*vide* a música ‘Mulheres de Atenas’), mas criaram espaços de vozes consonantes e atuação, de vivências e saberes femininos<sup>43</sup>. Tais espaços de tecitura são centrais e reportam a momentos de *criação* (de exterioridade, geralmente excluídos de seu atribuído *kósmos* da (re)produção espelhada, interiorizada), de atividades cotidianas e, assim, de fortalecimento das relações de *philia*, elemento que proporciona coesão social.

Dessa forma, nossa estratégia no trato com o tema deste estudo foi traçada por duas vias: intentamos entender, por um lado, as representações masculinas sobre tais mulheres, bem como os valores e virtudes esperadas; e, por outro lado, mostrar que elas possuíam técnicas, saberes, espaços informais, vivências conjuntas para além do modelo reportado historicamente, em que essa atuação foi diminuída ou desconsiderada em detrimento de outros saberes, espaços e vivências tidos como mais significativos e valorosos, como os masculinos. Assim, a nossa chave de pesquisa está centrada nos *apesares*, isto é, sobre como as mulheres construíram seus próprios espaços *apesar* das imposições do modelo excludente que as cercava.

Divergindo da perspectiva de que houve um silêncio histórico, nossas teorizações vão de encontro à noção de um *silenciamento* histórico, isto é, de ações silenciadoras (SILVA, 2016, p. 72), que receberam destaque nas obras (ou falas documentadas) de autores como os que apresentamos. Na continuidade, nossas formulações buscam apontar e refletir sobre como

---

gama enorme de figuras femininas mitológicas ou inventadas para falar, compreendendo ou criticando, as práticas de governo dos cidadãos atenienses”.

43 Nesse contexto, de acordo com Neyde Theml (In. LESSA, 2004, p. 10), os atributos e condutas ditados social e culturalmente, tanto femininos quanto masculinos, não são necessariamente seguidos à risca. Segundo a autora, na medida em que os indivíduos são confrontados com estes, eles poderão aceitá-los ou não, e a partir daí modificá-los ou mesmo mesclá-los.

essas mulheres ganharam vozes em espaços de confinamento e controle de suas falas e de sua representatividade discursiva.

Ao pensar na tecelagem como uma representação simbólica, cuja manifestação se reverbera em inúmeras culturas, concordamos com as contribuições da escritora brasileira Ana Maria Machado (2003, p. 181) que nos reporta que a representatividade imagética da tecelagem é extremamente poderosa no mundo helênico. Segundo a autora, existia uma analogia associativa entre o ventre materno e a tecelagem, em que o cordão umbilical era visto como o fio da vida. Além disso, percebia-se também uma tecitura social manifestada na produção que garantia a sobrevivência em sociedade (a demanda econômica e cultural pelas vestes). Assim sendo, a produção têxtil por meio de seu produto finalístico que era utilizado para tecer vestimentas é uma das marcas mais antigas das civilizações, servindo como elemento distintivo entre os humanos e animais (*Homo Faber*).

A partir do trabalho da arqueóloga Elizabeth W. Barber (1994), Machado (2003) destaca que a atividade têxtil marca presença desde períodos pré-históricos remotos. Assim, em seus estudos, ao analisar as línguas de matriz indo-europeia e figuras de cerâmica, Barber denota que havia o emprego de materiais simples disponibilizados na natureza, como fibras vegetais, para produção de tecidos desde o período paleolítico, coexistindo com as famosas pinturas rupestres da caverna francesa de Lascaux – o que nos permite inferir que a prática da tecelagem recebia alguma notoriedade ou visibilidade nesses tempos remotos.

Como na canção *Oriente*, de Gilberto Gil, no verso “a aranha vive do que tece”, ressaltamos a dimensão econômica da atividade de tecer para as tecelãs helênicas. Para fins de definição etimológica, o próprio termo economia ou *oikonomía* tem sua origem quando da administração do *oikos*, feita pelas esposas. Desse modo, é preciso pensar na tecelagem como algo próprio do trabalho humano civilizador<sup>44</sup>.

Ante isso, Chauí (2017) aponta que dentre as principais características do trabalho humano uma que merece destaque é a capacidade de transformação da realidade. Nesse sentido, a tecelagem é um forte exemplo de ação humana transformadora da realidade que circunda os sujeitos, e assim, além de oferecer recursos econômicos e para as necessidades humanas, como se abrigar do frio, essa atividade traz em si imbuída a capacidade de ser um

---

<sup>44</sup> Isso nos remete ao conto de Rumpelstiltskin, dos irmãos Grimm. Neste que a criatura fantástica através de suas mãos mágicas transforma palha em ouro, o que é simbólico do trabalho das tecelãs. Elas a partir de um saber aprendido na infância e materializado em sua produção, teciam tesouros (MACHADO, 2003, p. 178), e, dessa forma, contribuíam economicamente para os bens do *oikos*, que tinham por tarefa administrar.

agente de comunicação estética. Desse modo, os tecidos não servem apenas para cobrir a nudez ou abrigar das intempéries naturais (donde a noção de manto, *pallium*: de abrangência e abrigo), mas neles vemos representada a capacidade humana de construção estética.

A partir das exposições acima grafadas é possível reconhecer a justificção de pesquisas filosóficas que evocam analiticamente a representatividade da tecelagem. Isso porque, a simbolização da figura imagética da tecelã assume na cultura ocidental uma denotada importância, e assim, fazem parte da arquetipia coletiva questões como: o fio do destino, as linhas da mão, o novelo que se desfaz para se tornar fio condutor, fio da meada, ou seja, os fios ganham destaque na representação da urdidura da vida.

Nesse sentido, enquanto um conjunto de simbologias, as figuras das mulheres tecelãs com seus fios, redes e mantos que comunicam, povoam amplamente o imaginário e a mitologia de inúmeras culturas. Partindo da cultura helênica como um arcabouço referencial do mundo ocidental, em nível de exemplificação podemos citar personagens como: a fiandeira Ariadne que no desenrolar do novelo cede o fio guia; Penélope que tece com astúcia, trama o seu próprio destino; Helena tecedora de monumentos, Arete personificação da excelência (*areté*) que distingue a sua casa e região a partir do têxtil que criou com suas mãos; Pandora que recebe o dom de tecer das mãos da própria deusa Atena, por sua vez, patrona dessa arte; Aracne, que a vence em “batalha” matizando no tecido as injúrias dos deuses às humanas; e a própria Filomela que denuncia, falando por entre os dedos. Ainda dentro do pensamento mítico referente à tecelagem, um mito também merece destaque, como apontam os pesquisadores, de que a simbologia da tecelagem está diluída há muito nesse mundo: o mito das Moiras.

As Moiras eram mulheres mitológicas creditadas como tecedoras do destino humano. No mundo homérico, a Moira constituía ainda uma única tecelã, que ocupava na hierarquia do panteão grego a posição de maior destaque, não podendo ser desconsiderada por nenhum deus (NUNES, 2002. p. 423), sem exceção. Com o passar do tempo essa figura una, fora se transformando em três, ressaltando com isso o trabalho colaborativo em que consiste a atividade de tecer. São elas: Cloto, a fiandeira; Láquesis, a sorteadora (a que enrola o fio em novelo); e Átropos, a inflexível (HESÍODO, *Teogonia*, vv. 218) (aquela que corta o fio da vida).

De acordo com Liddel e Scott (1883, p. 974. *Tradução nossa*) *Moiras* significa “parte que se opõe ao todo” fazendo referência à porção da vida que recebemos, e ao destino como

uma *medida* que nos cabe no ciclo vital. Nesse sentido, o trabalho colaborativo das três moiras – ou parcas – compreende o processo de nascimento, vida e morte (início, trajetória e fim), e desse modo, a função de quem determina a medida, a extensão, espessura, flexibilidade do fio, e a que gravuras comporá, entrelaçando-se a outros fios, é inquestionavelmente *delas*. Assim sendo, se ajuntando para *fiar*, ou seja, para moldar entre os dedos a substância que se *torna* o fio da vida, entrelaçando caminhos, amarrando-os ou separando-os, com meros nós ou com arremates, elas compõem a teia de destinos, a estampa das existências. E, dessa forma, viver ocupa a mesma dimensão de algo que, como os fios, é produzido, moldado, conduzido, para em conjunto, entrelaçando-se, representarem os meandros da existência<sup>45</sup>.

Diante tais considerações, é válido ressaltar que são numerosos os provérbios e ditos populares que ressaltam a estrita e antiga ligação entre o feminino e a arte de tecer. Entre a seguinte fala de Platão: “Se a natureza não tivesse criado as mulheres e os escravos teria dado ao tear a propriedade de fiar sozinho” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 11); e o ditado latino citado por Christine de Pizan na obra medieval *Cidade das Damas* (I, 10): “Deus criou a mulher para chorar, falar e tecer”<sup>46</sup>; há outros tantos mais que destacam, nem sempre positivamente, a tecelagem como uma função propriamente feminina. Assim, fato é que as esposas atenienses se valeram dessa técnica tão delas, sua arte (*téchne*) e sabedoria (*sophía*), mesmo em meio a tentativas de silenciamento, como uma forma de expressão, de comunicação, em referência a nossa epígrafe, falando também com as pontas dos dedos.

Assim, na trilha das considerações de Lilian A. Sais (2016, p. 24), existe uma considerável gama de relatos míticos que versam sobre a utilização imagética e pictórica de tecidos, como um canal de comunicação e expressão. E, para a autora, dentre os mitos que comungam desta temática, o de Filomela merece ser posto em relevo por sua *eloquência* narrativa. Nesse limiar, partiremos dessa teia narrativa para pensarmos a problemática da tecelagem, percebendo os contornos que ela agrega acerca dessa linguagem desenvolvida e decodificada por grupos de mulheres no cotidiano das antigas esposas atenienses e tendo em

---

45 Nessa perspectiva podemos associar a função das Moiras ao simbolismo que a aranha adquire no texto védico *Mundaka Upanishad*, a de tecedora do mundo, donde, baseados na movimentação da aranha pelo fio, se diz que tudo é partejado e que tudo retornará, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 180) “*kalpa e pralayā*”.

46 Segue o diálogo entre Christine e a Dama Razão, que lhe explica em interpretação irônica, *a verdade contida neste dito*: “foi uma excelente coisa Deus ter lhes dado uma tal vocação, pois quantas não foram salvas por choros, fusos e palavras”. Disto seguem os exemplos positivos (antigos e cristãos), ao longo do livro, sobre a excelência das mulheres nestas e mais outras tantas artes e ciências, com ênfase na palavra de mulher! “[...] se as mulheres tivessem escrito os livros, a história seria bem diferente[...]”.

mente o papel social desempenhado pelos mitos. Nesse recorte, cabe ainda observar a riqueza de elementos metafóricos, analógicos e simbólicos visualizados na narração mítica polifônica, pois como bem lembra Tereza Virgínia Barbosa (2008, p. 52), temos aí um arcabouço para riscar, tecer e re-tecer essa história em muitas versões.

## 2.1 O Mito de Filomela [...]

Do mesmo modo que Aédona [rouxinol], a filha de Pandareu, quando a primavera nos chega, entre a copa folhuda das árvores pálida põe-se a cantar, modulando suaves queixumes, um canto triste e variado, que muda, constante, de ritmo, a se carpir pelo filho que teve de Zeto potente, Ítilo caro, que a bronze matara, do senso privada (HOMERO, *Odisseia*. XIX, vv. 519-523).

Quando, depois das voltas do sol, Zeus completa sessenta dias invernais, então o astro (565) Arcturo, deixando a corrente sagrada do Oceano, primeiro aparece de madrugada, todo brilhante. Depois dele, a filha de Pandión, a andorinha que cedo lamenta, surge à luz para os homens, estabelecida há pouco a primavera. Adiantando-se a ela, poda as videiras, pois assim é melhor. (HESÍODO, *Os Trabalhos e os dias*. vv. 564-570).

Pandión casou-se com Zeuxipe, irmã de sua mãe, e gerou duas filhas, Procne e Filomela, e filhos gêmeos, Erecteus e Butes. Mas tendo estourado a guerra com Labdacus por causa das fronteiras, ele pediu a ajuda de Tereu, filho de Ares, da Trácia e tendo, com sua ajuda, encerrado a guerra com sucesso, deu a Tereu sua própria filha Procne em casamento. Tereu teve com ela um filho Ítis, e tendo-se apaixonado por Filomela, ele a seduziu dizendo também que Procne estava morta, pois ele a escondeu no campo. Depois, ele se casou com Filomela e se deitou com ela, e cortou sua língua. Mas, ao tecer personagens (*characters*) em um manto, ela revelou assim a Procne suas próprias tristezas. E tendo encontrado sua irmã, Procne matou seu filho Ítis, cozinhou-o, serviu-o como jantar ao desavisado Tereu e fugiu com sua irmã às pressas. Quando Tereu ficou sabendo o que havia acontecido, pegou um machado e as perseguiu. E sendo alcançadas na Daulia em Fócis, elas oraram aos deuses para serem transformadas em pássaros, e Procne tornou-se um rouxinol e Filomela uma andorinha. Tereu também foi transformado em um pássaro, tornando-se uma poupa (APOLODORO, *Biblioteca*, III, 14, 8).

De acordo com Émile Benveniste (2014), em consubstancialidade com o rito, o mito é um dos aspectos do sagrado, ele constitui a *narrativa* sagrada. O termo *mythos* possui um universo de elementos bastante próprios, sendo importado como conceito para diversas línguas, mas uma tradução primeira e possível para tal, como também para o termo *lógos*, é



“palavra”. É nesse sentido que podemos pensar na potencialidade dos *mythoi*, isto é, enquanto pensamos a potência da palavra somada ao aspecto de autoridade sagrada, *i.e.*, eles reúnem a força da sacralidade e a perenidade da palavra (MEYER, 2017), se configurando como crenças, narrativas que condensam em si aspectos culturais de um povo, ditando suas ações e como realizá-las (Cf. ELIADE, 1972). São registros, inicialmente orais e posteriormente escritos, que sobrevivem à morte dos indivíduos e salvaguardam sua herança cultural.

Ademais, para além de uma perspectiva cosmológica, as mitologias são capazes de revelar aspectos psicológicos, sociais e culturais de um povo, como o modo de pensar, suas hierarquias e formas de valorar sua *práxis* social. É nesse mesmo sentido que, segundo David Leeming (1990, p. 95), os panteões são ontológicos e teológicos, ou seja, eles dizem respeito às divindades ao passo que metaforizam nossos esforços como humanidade de significar-nos existencialmente. Dessa forma, decodificá-los, analisá-los, para o autor, significa lidar com um conjunto de códigos que representam o sentido que se dá ao próprio universo cultural e a contextura cosmológica a qual pertencem. A partir disso, o estudo dos mitos como uma tentativa de estabelecer, ou reestabelecer o lugar da mulher na cultura, tem, quando menos, a potencialidade de expor mais sobre suas sociedades formuladoras, o que valoram ou rejeitam.

Nesse sentido, Gilbert Durand (2002, p. 62) considera que o mito pode ser entendido como uma contextura ou um sistema de arquétipos, signos e esquemas. Para o autor, essa contextura é dinâmica, pois se transforma e passa por mutações representativas ao longo do processo histórico, e assim, a funcionalidade e a interação desse sistema se desdobra nas culturas em forma de narrativa. Ainda cabe destacar que, para Durand (2002), o mito delinea seu aspecto racionalizante através dos elementos constituintes do discurso, nos quais os símbolos preconizados pelo mito se manifestam em forma de palavras assim como os arquétipos se manifestam através de ideias.

Com base nos estudos do antropólogo e historiador das religiões, Mircea Eliade (1972, p. 6), diferentemente da concepção negativista do mito comum no século XIX, em que compreendia-se “mito” simplesmente como uma narrativa falsa, os mitólogos ocidentais contemporâneos lançaram-se a uma outra perspectiva de análise, menos colonialista, visando adentrar em seu rico e complexo universo de significações e exemplificações hieráticas, o mesmo que possuía para seus povos ancestrais. Conforme as teorizações do autor, concordes com essa proposta de investigação, o mito faz sentido, isto é, se constitui como uma narrativa verdadeira e sagrada, justamente porque tem na realidade a prova de sua validade.

Desse modo, o mecanismo de funcionamento dos mitos é de tal modo que é precisamente porque as coisas são como são que os mitos se provam verdadeiros. Noutros termos, é porque as estações do ano existem que sabemos que Perséfone (dantes Cora), realiza sua *katábasis* (descida) semestral ao Hades, causando tristeza na mãe Deméter, que deixa a terra fria e improdutiva nesse período. Portanto, nesta lógica, o modo de ser da realidade *ratifica* o mito. Mais do que isso, irrompendo do sagrado, os mitos são estruturantes da nossa realidade, do modo como somos: seres mortais, sexuados e culturais (ELIADE, 1972, p. 9).

Nesse sentido, conforme aponta Lessa (2004, p. 73) no mito imprime-se seletivamente aspectos e fatores coletivamente vivenciados e experimentados no contexto social. No caso daqueles que narram a representatividade feminina, como o de Filomela, se pode observar então uma existência cotidiana das tecelãs, ainda que não ‘oficial’, ou efetivada<sup>47</sup>.

Segundo Brunel (2005, p. 270) o início da história da humanidade é inaugurada por vias da mitologia, em incontáveis mitos registrados em praticamente todas as culturas. E dentre as temáticas que ganham vida com o mito, para o autor, uma das representações que atravessaram séculos e gerações devido a sua capacidade de se transformar durante o tempo, desenrolando-se dinamicamente ainda mais férteis, são os mitos que tratam das fiandeiras.

A partir disso, somos endereçados enfim à narrativa mítica central desse estudo: a da tecelã Filomela, vítima de violência silenciada com mais violência, o nosso pano de fundo que tematiza e apresenta a performatividade advinda da arte-ofício de tecer. Assim, o mito apresenta a tecelagem para além das funções produtivas e mantenedoras do *oikos*: como linguagem própria, forma de expressão, meio de comunicação com outras mulheres, enfim, como atividade semiótica feminina (BERGREN, 1983, p. 71).

Sendo o nosso *motivo*, e assim, trazendo analogias e propriedades do tear, a história reflete um contexto social autêntico ampliado pela lente mítica (LESSA, 2004, p. 73), o das tecelãs atenienses. Assim, o mito de Filomela e Procne é o nosso ponto de partida para pensarmos sobre as posturas mais ativas das tecelãs atenienses, sobre as diferenças entre idealizações feitas sobre estas mulheres e o *confronto* com suas vivências cotidianas (LESSA, 2011, p. 149); isso, através da figura evocada da aranha (tema também do mito de Aracne, pungente ao destacar a potência pictórica dos mantos femininos que contam, fabulam, comunicam, denunciam).

---

47 Assim, de acordo com Maggie Humm (1994, p. 59), “O mito pode ajudar os grupos minoritários como um veículo para expressar a realidade social por meio de analogias ou máscaras”.

Os fios basilares dessa história muito foram urdidos e assim compuseram várias tramas ao longo da História. Estas, pontuadas diferentemente pelas mãos de cada autor, resultaram em estampas características e diversificadas, algumas preservadas, outras tecidas novamente (BARBOSA, 2008, p. 52). Nesse seguimento, entre as recriações e recontos do mito de Procne e Filomela há variações diversas apontadas p.ex. por Tucídides (II, 29) – que dá uma nova localização aos acontecimentos, a cidade de Daulia, justificando sua afirmação no epíteto do rouxinol, alcunhado pelos poetas gregos de ‘pássaro dauliano’.

Nesse sentido, em diferentes versões alternam-se ou alteram-se aspectos como: as ações e funções das irmãs; as aves nas quais se metamorfosearão (BARBOSA, 2008, p. 53), ou mesmo os próprios nomes das personagens, de modo que Tereu se torna Políteco ou Zeto, Filomela é Quelidon, Procne é Aédon (nomes gregos para as aves andorinha e rouxinol respectivamente), Pandión é Pandareu. No entanto, de acordo com Amparo Pedregal (2012, p. 131) em meio a tais variantes há uma estruturação comum que se mantêm nas linhas basilares da trama; elementos básicos que se repetem. São os mitemas: o embuste de Tereu para com a família de Pandión, os atos de violência contra Filomela, a retaliação incorrida pelas irmãs, o canibalismo ou a antropofagia e a metamorfização das personagens em aves (2012, p. 131)<sup>48</sup>.

Válido é ressaltar, que em nosso estudo não temos como preocupação central oferecer uma descrição dessas versões, para aproximá-las ou diferenciá-las. No entanto, para melhor contextualizarmos nosso pano de fundo, oferecendo suas possibilidades interpretativas, percorreremos, ainda que brevemente, alguns dos trabalhos que também tiveram suas linhas preenchidas com essa história, para que melhor possamos analisá-la<sup>49</sup>.

Nesse contexto, em meio a profusão e diversidade de versões gregas e latinas do mito, segundo os historiadores americanos Hornblower e Spawforth (2012, p. 1133) a versão presente na *Odisseia* de Homero (XIX, vv. 518-23) é a mais antiga. No universo homérico a

---

48 Sobre a estrutura constitutiva dos mitos para entender sua funcionalidade enquanto forma de expressar uma verdade ou explicação para uma dada realidade, é importante mesmo que de maneira breve apontar um dos aspectos essenciais da narrativa mítica, que é o mitema. De acordo com Durand (1983, p. 29) os mitemas são unidades mínimas que conservam a identidade da narrativa mítica. Segundo ele, os mitemas são pontos significativos que repetidos, ou elencados diversas vezes no transcorrer da narrativa, lhe concernem sua identidade. Desse modo, o mitema é uma célula norteadora dentro da estrutura do mito.

49 Para um panorama detalhista das versões do mito de Procne e Filomela em diferentes autores e como essa história teve uma grande influência sobre a tradição literária espanhola, indicamos o trabalho de Almudena Zapata (1987). Neste estudo a autora analisa em um primeiro momento os recontos tradicionais desse mito através de algumas categorias contempladas de forma geral na narrativa, são elas, na ordem de apresentação: família, violação, delação e vingança e metamorfose.

narrativa das irmãs toma o espaço de seis versos, e conforme apregoa Barbosa (2008, p. 53) em muito difere da história popularizada posteriormente por Sófocles ou Ovídio.

Sob a forma de um símile de Penélope a Procne, há uma identificação entre as tecelãs que exprimem suas tristezas, a primeira enquanto tece, a segunda (rouxinol) enquanto canta. Na história contada brevemente pela rainha de Ítaca o assassinato do filho é cometido pela esposa do tebano Zeto (Tereu) (BARBOSA, 2008, p. 53), mas não vemos referência alguma a Filomela ou aos crimes cometidos a ela. Enciumada, Aédon – literalmente “rouxinol” – (Procne), pretende matar o filho de Nióbe, sua cunhada, mas acaba matando Ítis, o seu próprio filho. É preciso acrescentar ainda, como Barbosa (2008, p. 65) não deixa de notar, que a referência ao mito das irmãs no contexto homérico surge logo após os versos em que Odisseu cala Euricleia, não permitindo que ela delate a identidade do herói.

Junto a versão de Homero, entre as narrativas mais antigas, o mito de Filomela e Procne também contam com as descrições de Hesíodo em *Os Trabalhos e os dias* (vv. 564-570) e a do cosmólogo Ferécides de Siros (3. F. 124), que viveu no século VI AEC. O pesquisador David Fitzpatrick (2001, p. 90), destaca que na antiguidade haviam duas versões principais, duas linhas gerais para onde seguia a narrativa, embora o nome do menino (Ítilo e Ítis) indique que elas derivam de uma fonte comum. Na primeira narrativa Procne teria, em um acesso de fúria, assassinado o filho por engano; na segunda e nas demais derivadas dela, o infanticídio foi intencional, e assim, se configura como uma vingança desencadeada pelos crimes cometidos contra a linhagem de Pandíon (BARBOSA, 2008, p. 52)<sup>50</sup>.

É pelas mãos de Sófocles que o mito se metamorfoseia em drama, em uma de suas mais célebres versões<sup>51</sup>. De acordo com Fitzpatrick (2001), trata-se da obra fragmentária mais fundamental dentre aquelas perdidas do autor, e uma das que mais recebeu reconhecimento acadêmico. Para Barbosa (2008, p. 53) não deixa de ser bastante significativo e sintomático que as protagonistas do mito, deem lugar ao nome e ao protagonismo de Tereu na peça sofocliana, intrigando pesquisadores contemporâneos. No entanto, sob outra ótica, em

---

50 Segundo Fitzpatrick (2001, p. 90), ambos os caminhos narrativos são de caráter etiológico, isto é, através deles pretende-se explicar *como* surgiu o canto do rouxinol. Nesse contexto, o autor complementa teorizando que os enredos fixados pelos antigos autores supracitados foram inspirados por uma dentre essas duas variações narrativas, enquanto a outra serviu de base para que Sófocles também contasse a história, originando assim a famigerada tragédia denominada *Tereu*.

51 Conforme as considerações de Amparo Pedregal (2012, p. 130) a peça trágica escrita por Sófocles inspirou algumas versões latinas como a de Higinio nas *Fábulas* (XLV), que está centrada sobre a figura de Filomela e a própria e consagrada versão de Ovídio em suas *Metamorfoses* (VI, 412-674), que enarra o enredo com ricos detalhes, unindo a ela também outras histórias sobre infanticídio

*Mothers in Mourning*, Loraux (1998, p. 57) aponta que apesar do título da peça ela focaliza sobretudo a cumplicidade entre as irmãs e o coro de mulheres.

Dentre as versões gregas mais famosas a contar essa história está inclusa a comédia aristofânica *As aves*<sup>52</sup>. Nela o autor também elege o estrangeiro como o seu personagem principal, segundo Barbosa (2008, p. 58 e 60) fazendo menções a ele em, pelo menos, um quarto da peça, possivelmente em uma paródia ao Tereu de Sófocles. Em seu comentário sobre a obra tradutora Adriana Duarte (2000, p. 15), destaca que esta comédia tematiza sobretudo o “poder das palavras”. Sobre isso, como bem pontua Barbosa (2008, p. 61 e 65), cuja pesquisa centra-se principalmente na metamorfose das personagens em aves, ressalta que nessa composição não há fala ou voz por parte da rouxinol, isto é, de Procne, reportada como uma flautista nua. Quanto a Filomela, dela sequer ouvimos falar no contexto da peça cômica, segundo a autora (2008) uma técnica para suavizar a crueldade do mito<sup>53</sup>.

De modo geral, podemos descrever o enredo do mito das irmãs como se segue. Filha do rei ateniense Pandión, Filomela tem como irmã Procne, que em breve será rainha ao contrair núpcias com o rei trácio Tereu. A união matrimonial entre eles marca a aliança militar entre os reis, estabelecida porque o estrangeiro teria levado os atenienses à vitória em uma guerra motivada por limites territoriais contra um terceiro monarca, o tebano Labidaco.

Tendo-se estabelecido o enlace, não sem diversos maus agouros divinos (ZAPATA, 1987, p. 24; PEDREGAL, 2012, p. 141), Tereu leva consigo a consorte grega, mas um dia retornará para tomar com violência a outra princesa (BARBOSA, 2008, p. 52). Assim, o regresso de Tereu trará consigo dolo, traição e crueldade, formando um cenário de árduo registro para a tecelã Filomela, pois que em terras distantes ela marcará no tecido, com fios cor de sangue<sup>54</sup>, o estupro de que foi vítima, além do golpe (simbólico) do cunhado, desferido com lâmina fria contra sua carne, na tentativa de emudecimento pelo corte da língua.

---

52 A título de exemplificação, para indicar outros autores gregos que tematizam o mito em seus trabalhos, podemos citar: Eurípedes (*Heracles*, 1021-23) curta passagem, em que o autor menciona o filho de Procne foi oferecido às Musas; Ésquilo em sua *Suplicantes* (vv. 63); o tragediógrafo Fílocles em sua tetralogia nomeada Pandiónis, que segundo Barbosa (2008, p. 58) também possuía autoria de uma peça denominada *Tereu*, paródia da sofocliana; Pausânias em sua *Descrição da Grécia* (I, 5, 4 e I 41, 8-9) e também a versão atribuída ao Pseudo-Apolodoro em *Biblioteca* (III, 14, 8), que compõe nossa epígrafe.

53 Apesar das muitas menções e versões gregas do mito Sais (2016, p. 124) sublinha a maior notoriedade que a história adquiriu entre os autores latinos. A obra de Ovídio, p.ex., foi considerada por Rousseau em *O Discurso sobre a origem e os fundamentos das desigualdades entre homens*, como um dos trabalhos poéticos fundantes dos estudos sobre mitologia.

54 Segundo Pedregal (2012, p. 135) os fios vermelhos que pintam o tecido branco simbolizam a perda da virgindade de Filomela, arrancada com violência e mutilação.

Diante dos atos brutais, de acordo com Anne P. Burnett (1998, p. 184), a barbaridade de Tereu não fica restrita apenas a nacionalidade, distinta da grega<sup>55</sup>, mas ultrapassa os limites do humano; o que o torna um inimigo, não apenas da linhagem de Pandión, mas de toda a humanidade. Isso porque, ainda segundo a autora, com as violências e violações a Filomela, Tereu a um só tempo: atenta contra seu próprio casamento rompendo os laços e acordos matrimoniais, ultraja Procne e Pandión, agrava o ato já condenável do estupro quando externa seu crime com um rastro inalterável, o corte da língua – ele configura o próprio ato sexual como um “corte estéril” no corpo da vítima<sup>56</sup>. Mas, havia ainda um fator inesperado ao trácio.

Conforme Barbosa (2008, p. 57) “anos a fio”, sem a possibilidade de comunicar pela fala, Filomela comunica da melhor forma que conhece: tecendo os acontecimentos indizíveis, o cenário dos crimes pavorosos, da mutilação de sua carne. A princesa ateniense se envereda por caminhos ignorados pelo agressor, que subestima ou sequer tem conhecimento das potencialidades da arte feminina de sinalizar e significar (Cf. BERGREN, 1983). Pois que o trácio não tinha em perspectiva, entre os cálculos de seu universo bélico, brutal, verboso e altiloquente a existência de outra forma de comunicar, nutrida e desenvolvida na retórica do silêncio, na invisibilidade do recôndito espaço delegado às *gynaikes*<sup>57</sup>.

O canal expressivo utilizado por Filomela, não se realiza na *agorá*, não vence, ou convence pela oratória eloquente, pela retórica impecável. Pois, não nos instrumentos de batalha, mas no frigir e no cantar dos instrumentos de tecer e com uma marca e linguagem própria, convence a irmã. Nesse seguimento, para falar da tecitura sofrida, tramada e urdida por Filomela, em seu estudo, Tereza Virgínia Barbosa (2008) une forma e conteúdo e também entrelaça as suas palavras às de Machado de Assis (1984) na representação de seu conto sobre a linha e a agulha, em *Um Apólogo*. Desse modo, compõe as cenas sofridas, as estampas encharcadas de escarlate, com uma poética que também nos dilacera. Escreve a autora:

---

55 O termo grego *bárbaros* significa original e pejorativamente qualquer estrangeiro. A palavra advém da onomatopeia “bar, bar”, isto é, uma maneira negativa para designar aquele que não fala grego, e assim, apenas balbucia um conteúdo irracional, desprovido de sentido. Aos olhos dos gregos, extremamente orgulhosos de sua cultura, *bárbaros* é aquele que não possui os seus costumes, portanto visto negativamente.

56 De acordo com Pedregal (2012, p. 129) o crime cometido por Tereu é caracterizado por alguns autores como incestuoso, pois que ele conturba e perpassa as fronteiras que asseguram o ordenamento das estruturas social e familiar. Lessa assim também considera (2011, p. 151).

57 Ressaltamos, que a mudez da cunhada é uma garantia tão forte de que seus atos nunca virão a ser conhecidos, de que serão apagados da história como se nunca tivessem existido, que Tereu não a mata, p.ex. Em algumas versões, como a de Ovídio (VI, 549-562), ele a torna cativa para continuar a violentá-la depois de mutilada.

Procne e Filomela, mofinas, caladas, bradaram aos quatro ventos sua dor de desonradas, traídas e ultrajadas; no som do cutelo que corta e da agulha perfurante que dirige a linha do sangue bordou-se a história. “Agulha não tem cabeça”, “fura o pano, nada mais” e segue arrastando o rastro vermelho de uma ferida. “Buraco aberto pela agulha era logo enchido por ela, silenciosa e ativa, como quem sabe o que faz, e não está para ouvir palavras loucas. (...) A agulha, vendo que [a linha] não lhe dava resposta, calou-se também, e foi andando. E era tudo silêncio na saleta de costura. (BARBOSA, 2008, p. 66).

O corte da língua, principalmente aqui, é muito representativo. Utilizando-nos da expressão de Burnett (1998, p. 184) a mutilação da carne pelo cunhado figura uma “castração simbólica” em que com um só movimento, Tereu arranca permanentemente daquele indivíduo a capacidade de fala. Nesse caso, a castração simbólica liga-se intimamente à perda da palavra, e assim, à incapacidade de denúncia, que implica, e ele sabe disso (ou pensa saber, baseado em seu próprio universo), à limitação de ações de fuga.

Ademais, para Lessa (2011, p. 151), o corte da língua representa de forma profunda a tentativa de desumanização da vítima, na medida em que a palavra, por definição aristotélica é aquilo que nos diferencia dos animais<sup>58</sup>. E, nesse sentido o mito pode ser lido também como uma metáfora para o fato de a vítima se sentir muda diante da violência sexual.

Neste seguimento, segundo Barbosa (2008) os arremates da narrativa seguem por duas direções que culminam sempre na morte de Ítis, filho único do casal, variando apenas a intenção da mãe. Em uma das versões (num gesto a ser reproduzido na literatura posterior) Procne mata o filho, cozinha-o e serve ao marido, sem que este saiba. Sobre isso, Pausânias (I. 5-4) relata em sua versão que o primeiro crime cometido por Tereu a Filomela, o estupro, seria por si só um ato que vai de contramão aos costumes helênicos. Porém, ao acrescentar o agravante da mutilação da língua, para o autor, o personagem instiga a vingança das irmãs.

Nesse contexto, de acordo com Lessa (2011, p. 145-154), a antropofagia seria, sobretudo, consequência das transgressões das regras do *oikos* por parte de Tereu, pelos crimes cometidos à cunhada. Além disso, tendo em vistas que as personagens encontram-se em solo estrangeiro, representaria também uma inversão no modelo grego de concepção de filhos, no qual se entende que a mulher desempenha um papel passivo na concepção e geração da prole, uma vez que a participação paterna é ativa (como destacamos previamente).

---

<sup>58</sup> Noutro rumo, poderíamos também acrescentar outros sentidos do termo, que auxiliam no alargamento dessa noção, não retirada completamente de Filomela, *i.e.*: a racionalidade, a capacidade de formular linguagem enquanto possibilidades do termo *lógos* (*zoon logon echon*).

Desse modo, se a função da mulher é conceber filhos legítimos e se dedicar ao casamento, Procne, por sua vez, transgredir esse modelo, conforme apregoa Pedregal (2012), na medida em que prioriza as relações de irmandade em lugar das matrimoniais, optando por vingar a irmã em vez de se voltar contra ela e demonstrar fidelidade ao marido (como requereriam as normas sociais). Assim, no desmanche dos enlaces matrimoniais pelo cutelo, fortalecem-se os nós de irmandade, sororidade: através do tecido ferido, pintado com matizes escarlates entrelaçadas aos fios brancos (OVÍDIO, VI, vv. 577), *marca* de tão pavoroso cenário, é que os destinos das irmãs serão entrelaçados novamente. Sobre isso, Pedregal (2012) comenta:

[...] ao longo da história, outras subversões da ordem “genérica” se destacam, não só pelo papel decisivo que a sororidade desempenha, como vínculo mais forte que o do casamento e da maternidade, desencadeando a alter/ação, mas pelo facto de a afronta sofrida por uma mulher despertar também a solidariedade de outras mulheres (PEDREGAL, 2012, p. 135. *Tradução nossa*).

Além disso, ao matar o próprio filho, Procne traz a tona a temática da mãe traz à vida e neste ato também à morte (BEAUVOIR, 1970, p. 186), visto que a possibilidade da vida já traz em si a possibilidade de morte (HADOT, 2006, p. 30). Ao que podemos relacionar ainda o fato de que na Grécia Antiga as mulheres estão vinculadas também aos ritos funerários<sup>59</sup>.

De acordo com Bergren (1983, p. 75) a mãe é a única capaz de afirmar a legitimidade do filho, apresentando-o ao pai desde o nascimento. Se assim o é, Procne subverte esse momento ao revelar, no ato de vingança, o que o pai não pôde perceber por si próprio, isto é, que o filho estava diante de si, como a própria refeição. Com traçados paralelos ao mito de Rea e Cronus, assim como Rea assegura em seu ardil para o marido que aquela pedra era de fato o seu filho legítimo, ainda que tão diferente do grande Zeus, Procne também assegura, de modo inverso, que aquela comida que preparara era o próprio filho Ítis. Em ambos os casos, a última palavra sobre o reconhecimento incontestável do filho cabe à mãe.<sup>60</sup>

É nesse contexto que Pedregal (2012, p. 138) marca o conceito de “paternidade invertida”. Isto é, os papéis parentais invertem-se: o filho gerado por Procne habita agora a barriga do pai, que deseja desesperadamente abri-la e tirá-lo daquele “túmulo miserável”

---

59 A temática de vida e morte está presente nos mistérios eleusinos, antiga tradição sagrada das mulheres do qual Diótima é porta-voz e Faerente (parteira, mãe de Sócrates, se torna metáfora em *Teeteto*).

60 “Então Tereu se senta e devora sua própria carne. Sua ignorância do que está fazendo é tanta que pede que seu filho seja trazido até ele” (ELVIRA In. OVÍDIO, 1983, p. 112).



(ELVIRA In. OVÍDIO, 1983, p. 112). Sob essa perspectiva a autora demarca a ironia ovidiana, ao tratar com elementos cômicos, cenários trágicos<sup>61</sup>.

Sendo assim, ainda segundo a autora, a preparação da ‘refeição’ nada costumeira é retratada aos moldes de um banquete ritual sacrificial (*patrii moris sacrum*, OVÍDIO, VI, vv. 648). Nesse contexto, na cozinha de Procne endossam-se elementos característicos da ritualística da ingestão de carne provinda da imolação: apenas o marido se senta à mesa, os criados se retiram; o caldeirão de bronze utilizado no cozimento do alimento sagrado; e o próprio nome de Ítis reporta seu étimo ao do animal que será oferecido em sacrifício (*uitulus, italos*). Para Pedregal (2012), as atenienses transgridem as demarcações do *oïkos* ao performarem o ritual sacrificial aos deuses, atividade desempenhada pelos homens no contexto ‘público-cívico’.

No fim da narrativa, depois de perceber o que haviam feito, num estado de ira e revolta, Tereu persegue as irmãs floresta à fora, tentando matá-las; que fogem em desespero suplicantes aos deuses. A resposta dos eternos é imediata, metamorfoseando-os em aves: Filomela em andorinha, Procne em rouxinol e Tereu em poupa (com algumas alterações dependendo da versão), colocando um ponto final na história dessas infelizes personagens.

De acordo com Lessa (2011, p. 145) na narrativa mítica existe uma relação de completividade entre as figuras e funções das irmãs. Nesse seguimento, Eliane Campello (2008) lembra que nas mãos de tantas tecelãs imortalizadas em diversas narrativas míticas, além da capacidade de edificar e construir pelo poder emanado da agilidade dos seus dedos que trabalham na ordenação dos fios para compor a trama do tecido, coabita também o poder da destruição. Estando por detrás do manejo da vida, mas também da morte, alongando ou rompendo os fios, o trabalho das Moiras é um exemplo disso, e, dessa forma, ressalta o potencial criador e destruidor da atividade de tecer. Sendo assim, no ato de destecer, simbolicamente, na planificação da realidade do mito, as tecelãs destroem, apagam a existência das figuras que criaram, o que de certo modo, pode ser lido na figura de Procne, também tecelã e que complementa a figura da irmã.

---

61 Como o retrato da língua que serpenteia aos pés de Filomela após ser cortada (VI, vv. 557-560).

## 2.2 [...] Quando fala a lançadeira<sup>62</sup>

Mas tecendo *grámmata* em um peplo, por meio destas, ela revelou a Procne suas próprias desgraças (APOLODORO, *Biblioteca*. III. 14. 8. *Tradução nossa*).

**Γράμμα, ατος** (τό) [*Grámma, grámmatos*]: 1. **o que se desenha**; *no pl.* linhas de um desenho; pintura; representação; quadro 2. o que se grava; sinal gráfico; notação; algarismo; figura; letra; *no pl.* letras do alfabeto 3. som articulado de uma letra 4. **texto gravado ou escrito** (inscrição; epitáfio; documento; epístola; livro; tratado; obra; coleção de preceitos) 5. *bi-bl.* a letra da lei 6 *pl.* letras; ciência; cultura; instrução, (*γράφω*). (Malhadas; Dezotti; Neves. *Dicionário grego-português*. 2006, p. 189. *Grifo e transliteração nossos*).



Figura 2: Diana e Aracne. L'Epistre Othea, ms. fr. 606, fol. 20. Bibliothèque Nationale de Paris



Figura 3: Aracne. *Cité des Dames*, ms. ADD 20698, fol. 90. Versión Holandesa, 1475; British Library de Londres.

<sup>62</sup> Com essa expressão referenciamos o comentário aristotélico na *Poética* (XVI, 34-36) acerca do mito de Filomela e Procne representado na peça sofocliana, em que o filósofo se refere ao instrumento do tear como adquirindo uma voz própria (*ἡ κερκίδος φωνή* [*he kerkídos foné*]).

Em suas linhas descritivas, o mito de Filomela apresenta a trajetória de uma mulher brutalmente silenciada, que ante da impossibilidade de fala verbal encontra outra forma de expressividade, outros poros donde a linguagem pode emergir para delatar, marcando sua existência e presença em um espaço e em um tempo. Esta via pela qual envereda a comunicação, não precisa ser procurada, mas emerge de forma intuitiva, sem titubeio ou hesitação. É pois, familiar aos seus dedos, um saber há muito entranhado, *corporificado*: a forma *comum* encontrada para comunicar os atentados ocorridos é a tecelagem, uma herança cultural desenvolvida e perpassada entre os grupos de mulheres nas sociedades gregas, (romanas, egípcias) antigas, e em tantas outras na atualidade (Cf. MACHADO, 2008)<sup>63</sup>.

Nesse seguimento, como todo comunicar reclama relacionalidade, e, assim, o falar necessita do ouvir (CAVARERO, 2011), o escrever do ler, o traçar do decifrar, a mensagem da tecelã somente pode ser entendida por outro alguém que a saiba decodificá-la (LESSA, 2011, p. 147) – por esse motivo falamos de uma ‘linguagem’ *comum*. Assim, tal narrativa mítica expressa metaforicamente a comunicação entre as mulheres através de seus saberes.

A representação da tecelagem como uma forma de comunicação própria das mulheres não é recente; já a temos registrada na literatura homérica, tida como inaugural da literatura ocidental (SAIS, 2015, p. 7). No canto III da *Ilíada* (vv. 125-128), p.ex., vemos representada a similitude entre a atividade de tecer e a de narrar na figura de Helena: através das palavras de Homero somos transportados para as peças produzidas pela rainha, nas quais, segundo Sais (2015, p. 9), semelhante a tarefa do aedo, ela demarca os mesmos eventos da guerra: não pelo canto, mas pelos dedos. Assim, Helena e Homero a um só tempo tecem, nesses versos: “muitas contendidas de Troianos domadores de cavalos e Aqueus vestidos de bronze”.

Segundo Sais (2015) a tecedura em Homero é uma função estritamente feminina, aparecendo ligada diretamente ao seu *kléos*, isto é, ao seu renome. No contexto das épicas homéricas, principalmente da *Odisseia*, as vestes são presentes valiosos e é através delas que são fortalecidos os vínculos de hospitalidade, sempre que o estrangeiro as vista<sup>64</sup>. E, não menos importante, de acordo com a autora (2015): as vestes *comunicam*.

Nesse seguimento, principalmente na *Odisseia* há cenas nas quais o reconhecimento acontece por causa das vestes. São os casos de Arete (*Odisseia*, VII) e de Penélope (*Odisseia*,

---

63 Como as regiões do norte da África (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 1438).

64 Como um poema que tematiza o *nóstos* de Odisseu (LIDDELL-SCOTT, 1883, p. 1010) isto é, a sua trajetória na volta para casa, esses laços de hospitalidade são especialmente importantes.

XIX), que nas referidas ocasiões, distinguem o produto de seu trabalho dos demais, e assim, as características de seu povo e região, em uma linguagem marcadamente delas. Nas palavras da própria Helena (*Odisseia*, XV, vv. 123-130), as vestimentas que produz são, nesse sentido, “uma recordação/monumento das mãos de Helena”. Sintetiza Sais (2015, p. 14-15), “é como se a veste fosse um símbolo das mãos de quem a produziu, como se a veste, por si só falasse de que casa (*oïkos*) provém e qual é a excelência de sua tecelã”.

Em tais narrativas, diante do impedimento de sua presença em determinados locais, as tecelãs fazem um tecido marcado com um pouco de si ir aonde elas não podem, nos corpos de seus maridos, filhos e hóspedes. Dessa forma, as vestes em Homero comunicam em mais de um sentido, marcando a identidade visual da família que as usa – para Sais (2015, p. 18), senão de cada *oïkos* ao menos dos grupos familiares em diferentes territórios – como também são identificadoras da tecelã que as produziu, e permite, em retorno que ela o identifique como fruto de sua produção. Assim sendo, essas tecituras são também signos distintivos da cultura local, de acordo com a autora, “sua marca particular, sua ‘assinatura’” (2015, p. 18). São, enfim, um registro identificador da própria pátria e cultura nos ombros dos guerreiros.

Outra narrativa mítica que acompanha em diversas ocasiões a história de Filomela nos estudos que tematizam sobre a potencialidade da comunicação pelo tecido, como o de Lessa (2004; 2011), Pedregal (2012), Frontisi-Ducroux (2006), Campello (2008) e Manesco (2017) é o de Aracne – dantes mencionado. Na história descrita por Ovídio (VI, 15) Aracne é uma mulher distinta não por sua origem natal ou sanguínea, mas por sua habilidade de tecer arte.

Exímia tecelã e convicta destes seus dons, desafia então a deusa Atena para um duelo no tear. Antes da batalha, a deusa tomou a forma de uma velha para aconselhar a humana a desistir de sua empreitada inconstante; caso acontecesse, Aracne seria perdoada de bom grado. Tudo em vão. Atena escolhe então como motivo de sua tela a vitória sobre o tio Poseidon na batalha que determinou qual o deus nomearia uma certa cidade, posteriormente conhecida como Atenas. Apesar do conselho dado previamente, a deusa ainda tece nos quatro cantos de sua tela, exemplos de infortúnios que ocorreram aos humanos que desafiaram ou trataram os deuses com vaidade e orgulho, e por último, a figura da árvore emblema da deusa, a oliveira, como um símbolo de paz. Mas Aracne não recua, tampouco se intimida.

Assim, tece sua tela com perfeição única, e com todo o poder de expressão e de estética dos mantos, nesse confronto, deusa e humana: “entrelaçam lá cores de púrpura e sombras, e quantas matizes têm o arco-íris, e fios de ouro, e eles representam histórias antigas

em suas obras” (ELVIRA, 1983, p. 108). Tal é a habilidade de Aracne, que a deusa da sabedoria não pode evitar conceder-lhe a vitória. Porém, irada pela derrota e pela empáfia da adversária humana, lança uma punição: também uma metamorfose, em que a tecelã humana é transformada na própria aranha, para que teça enquanto viver<sup>65</sup>.

A fim de citarmos uma obra contemporânea que também tematiza a comunicabilidade imbuída nos mantos, temos a peça “Trifles” de Susan Glaspell de 1916 (CAMPELLO, 2008). Nessa peça, percebemos o poder de comunicação do tecido como uma linguagem a ser decodificada pelas mulheres. A história narra um assassinato que busca um culpado; até certo ponto, as pistas apontam para a esposa como principal suspeita, mas a própria confecção de uma peça, um *quilt*, delatará o culpado.

Ocorre que os pontos da peça, personalizados com a assinatura manual de quem os confeccionou, comunicam às mulheres vizinhas, em linguagem sutil e por si próprios, sua autoria e, assim, a autoria e até mesmo o *motivo* do crime, que não puderam ser lidos, decodificados, descriptados pelos investigadores do caso. No fim, as vizinhas desfazem e refazem os pontos, e nada mais se pode perceber deles, ficando o crime encoberto. De acordo com Eliane Campello (2008) a movimentação, tão importante na arte, configura nesse caso um discurso próprio e assim uma comunicação, em que se fala, desfala, refala com as mãos, na escritura e (re)escritura da narrativa criminal. A peça, diz a autora, “expressa experiências e **estratégias comunicativas**, históricas e culturais próprias ao universo estético da artesã/mulher-artista”.

Para estabelecermos uma conexão entre as histórias citadas, destaca-se que assim como as companheiras tecelãs da *Odisseia*, segregadas no espaço do *oïkos*, também a vítima aprisionada envia sua narrativa silenciosa à irmã familiarizada com a poderosa linguagem imagética, pois também dela compartilha. Apesar de silenciosa, sua teia, como a de Aracne, é muito expressiva e denuncia com vivas cores os abusos masculinos. Desse modo, sob a forma de um péplo (APOLODORO, *Biblioteca*, III 14. 8) que segue sem o seu corpo, também marcado de vermelho, de acordo com Bergren (1983, p. 72) dá-se sentido a matéria-prima inanimada, transformando o novelo em sua história, fazendo com que aquele material silencioso, fale.

---

65 Segundo Pedregal (2012, p. 136) Aracne sofre a metamorfose não somente por ter sido soberba em relação a uma deusa, mas principalmente porque retratou em sua tecedura cenas de estupro cometidas por deuses homens a mulheres humanas, nas quais eles se utilizaram de artimanhas e *metamorfoses* para fazê-lo.

Tendo essas narrativas como base, além da vida das tecelãs helênicas, Lessa (2011), baseado nas considerações de Guy Achard (1994), caracteriza a arte da tecelagem como um exemplo de “comunicação indireta”. Assim Achard (1994, p. 15) define comunicação indireta como uma interação dinâmica, complexa e relacional, na qual através dos signos e símbolos utilizados para comunicar exercemos uma ação que requer uma reação em resposta.

Quando Filomela tece, impossibilitada de verbalizar, ela dá vazão ao discurso, ao comunicado que necessita ser expressido de algum modo, e para tal se utiliza de um meio visual, tramando, urdindo uma tela semiótica (BERGREN, 1983, p. 71). Assim, através da representação das cores (como a purpúrea, que demarca ‘sangue’), dos símbolos, traçados e desenhos formados, ela realiza o que preferimos denominar como um meio de expressão ou de discursividade alternativa; e, assim reclama: leitura, interação e uma resposta da irmã.

Nesse sentido, em um paralelo com as vidas das helênicas, diante do cenário de silenciamento, que contou com tantos mecanismos de justificação e autoridade, a tecelagem surge não somente como uma atividade necessária à manutenção e assistência das prescrições do *oikos*, como apregoa Fábio Lessa (2011), ou, para atender a uma demanda social e cultural, a de vestir o corpo, de protegê-lo, mas principalmente como um canal comunicativo entre as companheiras. Nesse seguimento, mesmo em fontes como a literatura antiga, segundo Matthew Gumpert (2001, p. 5) a arte de tecer passa a ser frequentemente representada como: “uma forma de escrita feminina que substitui a voz que foi silenciada”.

No mito de Filomela, vemos marcado no corpo, dela, do *textum* (mitológico) e do tecido, a efigie da dor (BARBOSA, 2008, p. 63), mas não menos importante, é através do poder de comunicação e da expressividade que advém dos mantos, que se pode ler essas marcas, e assim, que há a possibilidade de se romper com a situação de violência. Desse modo, a profusão de versões do mito de Filomela é um ponto que denota a importância que a prática da tecelagem assumiu nas sociedades ao longo do processo civilizador, mas também o interesse dos escritores em associar essa atividade à própria atividade de escrever.

A arte de tramar e urdir carrega em seu vocabulário a ambiguidade que acerca o discurso feminino. Se tecer é, mais que uma atividade, uma linguagem feminina por vezes o teor atribuído a essa fala figurativa foi pejorativo. Desse modo, o ato de tecer e a habilidade de enganar se mostram intimamente relacionados no campo da linguagem, em que o próprio vocabulário técnico da arte de tecer conota de forma ambígua a arte de enganar. Urdir e tramar, nesse sentido, representam de modo símil ao planejamento e a premeditação de um

ardil ou de um dolo, isto é, a manipulação e o entrelaçamento dos fios para a formação de um cenário pensado, planejado: seja na feitura de uma imagem ou como nos desenhos de um arabesco, previamente construídos, mentalmente projetados e milimetricamente calculados.

O paradigma é aquele da personagem que talvez seja a mais ilustre e antiga das tecelãs, Penélope. Ela trama, tece e destece, e durante três anos, manipula seu destino assim como à lã, tempo crucial para que Odisseu retorne. Nesse seguimento, no imaginário popular tecelagem e ardil como atividades próprias do feminino compartilham de uma mesma genealogia (como algo que se faz por “debaixo dos panos”, ou como uma “teia de mentiras”).

Conforme Ann Bergren (1983, p. 71), a atividade da tecelagem é, de maneira incontestável a “marca registrada” das helênicas. Dessa forma, para a autora, em um contexto social em que lhes eram impostas tantas restrições, na atividade dramática, política e poética; além do reconhecimento de seus papéis, funções e ações, em diversos momentos, suas teias operam como um “discurso metafórico”, e em vez de falarem, elas tecem<sup>66</sup>. No entanto, acrescenta Bergren (1983), esse não é cenário completo.

Segundo a autora, em um primeiro momento é difícil para nós estabelecermos um vínculo relevante e significativo entre as helênicas e sua língua (*language*) no contexto grego antigo, justamente por causa destas ações silenciadoras. Mas, se assim o é, um segundo olhar nos direciona, todavia, para uma ponte legítima entre *poesia* e *tecelagem*. Desse modo, devido à herança da família linguística indo-europeia<sup>67</sup>, na língua grega a própria expressão para a atividade poética (e profética) é referida como uma tecedura (*weaving*) ou uma “costura de palavras”. Nesse sentido, Bergren (1983) destaca:

Isto é, eles descrevem sua atividade em termos do que é original e literalmente o trabalho da mulher por excelência. Com efeito, eles chamam seu produto de ‘rede/teia metafórica’[metaphorical web]. Porém, nesse caso, qual é o original e qual é o processo metafórico? É a tecelagem um discurso figurativo, ou a poesia uma teia figurativa? A questão não pode ser decidida. A tecelagem como marca registrada [sign-marking] das mulheres é literal e metafórica, original e derivada. É como o discurso das Musas, um discurso ambíguo e verdadeiro e uma imitação do verdadeiro discurso (BERGREN, 1983 p. 72. *Tradução nossa*)<sup>68</sup>.

---

66 Em seu trabalho *Vestes que falam*, Sais (2015, p. 10) complementa afirmando que a tecelagem é, por vezes, uma das únicas formas de comunicação para essas mulheres.

67 Esse é o segundo maior grupo linguístico, donde derivam muitos idiomas como o grego, o sânscrito, o latim, e assim, também o português.

68 A arte de tramar e urdir carrega em seu vocabulário a ambiguidade que acerca o discurso feminino. Se tecer é, mais que uma atividade, uma linguagem feminina por vezes o teor atribuído a essa fala figurativa foi pejorativo. Desse modo, o ato de tecer e a habilidade de enganar se mostram intimamente relacionados no campo da linguagem, em que o próprio vocabulário técnico da arte de tecer conota de forma ambígua a arte de enganar. Urdir e tramar, nesse sentido, representam de modo símil ao planejamento e a premeditação de um ardil ou de um dolo, isto é, a manipulação e o entrelaçamento dos fios para a formação de um cenário pensado,

Diante disso, segundo a autora, se não somos capazes de afirmar, com certeza, qual expressão originou a outra, *i.e.*, se a tecelagem é um “discurso figurativo” ou o inverso, a poesia é uma “teia figurativa”, sabemos, no entanto, que há uma significativa conexão entre ambos (BERGREN, 1983, p. 71); conexão essa, que é muito pungente no mito das irmãs. Assim, na descrição de Lessa (2011, p. 144) a tecelagem se configura como “a expressão feminina, falada ou figurativa”, em que, diante da fala coibida na *pólis* e através da habilidade técnica e artística elas fazem, nas palavras de Bergren (1983, p. 72), um “material silencioso falar”.

Tal posição, é preciso afirmar, não é infundada, nem tão incomum quanto se possa parecer *prima facie*. Os vínculos entre fala e tecelagem são numerosos e povoam o nosso vocabulário e modo de pensar a composição da escrita, p.ex., como também herdeiros do Indo-Europeu. Basta que nos atentemos a expressões populares como “tecer comentários”, “fio argumentativo”, “fiar memórias”, “fio da meada”, para notarmos que tal ligação está presente no próprio domínio da linguagem, segundo Sais (2016, p. 125), em diversos idiomas.

Conforme afirmamos, o próprio modo como pensamos a formulação e a composição de texto tem raízes no terreno das técnicas, saberes e processos têxteis. Ante isso, a autora (2016, p. 125) destaca que o próprio termo latino “*textum*”, no português “texto” tem em seu primeiro sentido etimológico como “o de algo que foi tecido, trançado, entrelaçado”, e assim somente com o passar do tempo adquiriu o sentido moderno que empregamos.

Nessa continuidade, Ana Maria Machado (2003), em seu *Tao da teia: sobre textos e têxteis*, descreve sua tomada de consciência sobre esse vínculo antigo entre tecelagem e escrita, na língua portuguesa. A autora narra uma conversa elucidadora com o seu orientador, o escritor Roland Barthes, em que falavam sobre como as metáforas culinárias estavam presentes na maneira como ela estruturava o seu pensamento e escrita. Nesse contexto, em certo momento, descreve a autora, Barthes pontuou o quão interessante era que diversos

---

planejado: seja na feitura de uma imagem ou como nos desenhos de um arabesco, previamente construídos, mentalmente projetados e milimetricamente calculados. O paradigma é aquele da personagem que talvez seja a mais ilustre e antiga das tecelãs, Penélope. Ela trama, tece e destece, e durante três anos, manipula seu destino assim como à lâ, tempo crucial para que Odisseu retorne. Nesse seguimento, no imaginário popular tecelagem e ardil como atividades próprias do feminino compartilham de uma mesma genealogia (como algo que se faz por “debaixo dos panos”, ou como uma “teia de mentiras”).



termos que utilizamos para versar sobre a escrita vêm de um universo de saberes e fazeres tradicionalmente vinculados às mulheres como a tecelagem e a fiação<sup>69</sup>.

Diante disso, no desenrolar dessa conversa com o escritor narrada a nós, Machado (2003) exemplifica como ocorre essa relação na língua portuguesa:

Deu como exemplo a própria palavra *texto* (variante de *tecido*). Comentei com ele que, realmente, em português, ao tratarmos da narrativa, falamos em *trama*, em *enredo*, em *fio da meada*... Dizemos que ‘quem conta um conto aumenta um ponto’. E temos as palavras *novelo* e *novela*. Enfim, essas idéias de relacionar a escrita e o tecer, fiar e bordar já vinham girando havia muito tempo em meu espírito, e não havia nada demais nisso. **Eu apenas estava tendo consciência de algo já perfeitamente assimilado e registrado por nossa linguagem de todos os dias, criação anônima e coletiva da nossa cultura pelos séculos afora.** Mais que isso, uma noção recorrente na tradição literária (2003, p. 175. *Grifo nosso*).

Tão próximos linguagem e tecelagem estão, que os aspectos utilizados para pensarmos e nos referirmos à escrita apontam para essa origem comum do têxtil, do fabril, desse saber criado e desempenhado por mulheres. Porém tão estranho a esse parentesco nada distante, que se conectam estreitamente embarçando suas origens (BERGREN, 1983), é a dicotomia a que lhes relegaram, de acordo com Machado (2003, p. 184) em que a “cultura dominante” tentou tornar irreconciliável o fato de que as mulheres poderiam tecer e entrelaçar linho e fibra, e, nada obstante, também toda sorte de palavras.

Em retorno ao mito de Filomela, e em referência às epígrafes do nosso capítulo, de acordo com Apolodoro (*Biblioteca*, III, 14. 8.) Filomela tece *grámmata* em um péplo, e através delas comunica os crimes para sua irmã; donde, tecer *grámmata* significa tanto tecer *imagens*, desenhos, ícones, figuras; quanto tecer também *palavras* e escrita. Nesse caso, a grande dificuldade de traduzir o termo, tentando traí-lo o mínimo possível, se transforma, em uma das muitas vias de possibilidades interpretativas presentes nesse mito, além de se apresentar ainda como um exemplo do quão adjunto é o trabalho impresso na tecitura e na escrita, pois que, entrelaçados, se permitem captar e significar pela mesma palavra (*grámma*).

Nesse sentido, Amparo Pedregal (2012) interpreta e versa sobre essa narrativa mítica sob o ponto de vista de que Filomela tece *palavras*, na impossibilidade de pronunciá-las.

---

<sup>69</sup> Segundo Machado (2003), o próprio autor se interessou pelo assunto ao se debruçar sobre como a moda pode operar como “sistema de significação”.

Dessa forma, a autora considera o sentido do termo *grámma* como o de *grafia*, isto é, do desenho que forma as *letras*, e não no sentido pictórico, ou seja, de linhas que formam uma *imagem*. Sendo assim, a autora parte desse caminho interpretativo para analisar o mito, teorizando enfim sobre a importância da educação e do acesso ao conhecimento por parte das mulheres no rompimento de estruturas sociais que são-lhes aplicadas com coerção. Nas palavras de Pedregal (2012, p. 129), “que Filomela possa escrever e que Procne possa ler é a fonte de subversões posteriores dos papéis de gênero feminino. Sem a capacidade de ambos, o crime de Tereu possivelmente teria ficado impune”.

Sendo assim, o mito de Filomela e Procne é um paradigma para pensarmos a tecitura como uma fala metafórica feminina, a relação entre discurso, *textum* e tecitura, entendendo como a linguagem feminina nunca deixou de ser feita, mesmo quando silenciada, mas encontrou na arte seu meio de expressão, persistindo com todo seu poder de comunicação<sup>70</sup>. Com o empréstimo das palavras de Bergren (1983, p. 16-17), considera a autora:

O mito de Tereu, Procne e Filomela é um bom exemplo. Ele testemunha a limitação regular das mulheres à tecelagem tácita, ao mesmo tempo que expõe o poder mágico de uma teia silenciosa para falar [...] O truque de Filomela reflete a ‘astúcia’ da tecelagem, sua capacidade fantástica de dar sentido à matéria inarticulada, de fazer falar o material silencioso. Desse modo, a tecelagem feminina é, como *γράμματα* implica, uma ‘escrita’ ou arte gráfica, uma representação silenciosa e material da fala audível e imaterial (BERGREN, 1983, p. 16-17. *Tradução nossa*).

Além de demarcar a vinculação entre tecelagem e escrita, consonante às teorizações de Campello (2008, s/p) sobre a função da arte, é acertado destacar que o mito de Filomela revela sob a figura da mulher-artífice/artista – contendo ainda uma pungente referência no mito das Moiras: a potencialidade da arte na construção, reconstrução e conclusão de destinos.

Desse modo, no mito de Filomela, de Aracne, no caso das tecelãs da *Odisseia*, dentre outras, como não pudemos deixar de notar, o tear apresenta-se como o instrumento, o canal de expressão das mulheres. E, sendo assim, podemos considerá-lo como sua máquina de escrever histórias, materializando-as, comunicando seja para encantar e vencer, para

---

<sup>70</sup> Comunicação enquanto ação e memória (reificação de uma história): o que se comunica não é somente uma mensagem, mas uma inscrição de si mesma – autoria e (re) existência.

identificar e imprimir uma marca, ou para confessar, se defender e resistir. Mas, um tear e uma máquina de escrever não tecem sozinhos, produzindo textos expressivos, eles dependem da sabedoria apurada de transitar entre as linhas, entrelinhas, no vaivém da lançadeira ou do cilindro, coordenando os signos, os símbolos, para significar, para transmitir o discurso que clama, por algum meio de expressão, ser comunicado. Desse modo, na ambientação do mito e além da ficção, na impossibilidade de escrever palavras a manipulação do tear instaura um elemento de poder para as mulheres (LESSA, 2011, p. 154)<sup>71</sup>.

Diante dessas considerações, narrativas míticas como as das tecelãs apresentadas, permitem-nos analisar as potencialidades advindas da tecelagem para os grupos de mulheres helênicas em meio às restrições e limitações impostas ao feminino em tal contexto. Dessa forma, com apontamentos literais e metafóricos, podemos pensar a partir dessas histórias a amplitude de atuação feminina por meio da tecelagem, como uma tecnologia-artística plasmadora de destinos, criada e herdada por elas próprias, ainda que por vezes tão invisibilizada. E, além disso, contemplarmos noções como fio narrativo, *textum*, redes e tecidos sociais que, através da figura da aranha, convidam-nos a investigar as vivências e saberes dessas mulheres que enriqueceram suas vidas cotidianas com as próprias mãos. Pois que, aponta Lessa (2011, p. 155), tais tramas: “tecem o feminino ao trazerem a público a força da comunicação dos grupos de mulheres”.

### **2.3 Redes de comunicação: A tecedura é duplamente um espaço para a fala feminina**

Num vaivém repetitivo, as mãos dirigem o tear e os fios, os fios cruzam-se, o desenho vai-se criando pelos fios endereçados pelas mãos atentas. Esquerda direita, direita esquerda. Dentro fora, público privado. À frente está a teia, em baixo o que vai sendo feito e enrolado, num acto de criação. Ao meio está a tecedeira. Passado, presente e futuro (PANFILI, *O Vaivém do Tear*, p. 44)

Muito versamos sobre a tecelagem como uma criação, uma técnica e uma sabedoria própria dos grupos de mulheres (LESSA, 2011, p. 144), e assim, como o faz Lessa (2004, p. 43), é válido especificarmos um pouco mais sobre a sua dimensão economicamente produtiva

---

<sup>71</sup> De acordo com Lessa (2011, p. 154), a relação de poder no mito de Filomela acontece por causa do advento da comunicação, mesmo que de forma não tradicional. Dessa maneira, a vítima consegue escapar do aprisionamento tanto figurativo, isto é, do mutismo, do corpo que aprisiona as palavras sem dar-lhes vasão, quanto literal, no lugar físico que se encontrava cativa, pelo poder de comunicação do péplo que teceu.

para elas<sup>72</sup>. Nesse sentido, os autores Vernant e Vidal-Naquet (1989, p. 16 e 25) ao tratarem das denominações e diferenciações terminológicas para a noção de trabalho na Grécia Antiga, apresentam dois termos, cujos sentidos podemos identificar como correspondentes às atividades desempenhadas pelas tecelãs atenienses. São eles: *téchne* e *kréia*.

A começar por *téchne*, com esse termo salienta-se um saber processual que exige especialização, e assim que vai de acordo a um *ofício*. Assim, é uma sabedoria que, para além da observância individual, depende da instrução de etapas muitas vezes secretas àqueles que ensinam, e que tem que ser apreendidas e praticadas para que se obtenha êxito no resultado. Para os gregos, há dois aspectos que circundam um ofício, um por parte do artesão e o outro por parte de quem dispõe, usufrui, de sua obra ou peça; e eles ocorrem antes e depois da feitura do produto finalístico, respectivamente. Em primeiro lugar há uma *dýnamis*, isto é, uma *potência* particular da parte de quem confecciona o produto, pois esse necessita não somente ter conhecimento das técnicas e processos de seu ofício, mas também habilidade e experiência para executá-los. E em um segundo plano uma *kréia*, isto significa, uma *necessidade*, da parte de quem utiliza o artefato produzido.

Nesse sentido, para Lessa (2004, p. 36), as atividades femininas instam-se enquanto *técnicas*, *saberes* e enquanto *necessidades*, ou seja, algo que é produzido em resposta a uma demanda. Assim, se configura como sabedoria, ofício, e técnica na medida em que executa-se uma rotina de procedimentos especializados que são repassados tradicionalmente às novas gerações, que por sua vez as aprendem, desempenhando-as coletivamente. E, ademais, se configura também como uma prática, pondo em relevo assim o seu aspecto de utilidade: beneficiária da comunidade familiar, trazendo-lhe equilíbrio, e também do contexto comunitário, firmando dessa forma sua necessidade (*kréia*) enquanto um trabalho.

Nesse contexto, indo de acordo às considerações feitas, Campello (2008) ressalta que o fruto do trabalho e produção artística das tecelãs afetam o seu núcleo familiar, mas também a sociedade, que se vê transformada por elas. Assim, para a ela, ainda que nos corpos sociais gregos e romanos as figuras das tecelãs sejam por vezes ofuscadas, existe uma forte relação histórica entre o desenvolvimento das sociedades e a atividade de tecer nelas desempenhadas.

Em breve retomada, para além das ponderações feitas pelos autores supracitados, sublinhamos que as dimensões artística e estética da tecitura são também noções contidas no termo *téchne*. Desse modo, cientes de que nos meandros da história, trabalho e arte não

---

<sup>72</sup> Um conhecido exemplo ficcional seria o de Penélope, na *Odisseia*, que tece para aumentar os bens familiares que os pretendentes têm minado.

andam separados (CAMPELLO, 2008), através da discussão anterior possibilitada pelos mitos de Filomela, de Aracne e das histórias das esposas da *Odisseia*, ressaltamos a propriedade advinda da técnica e da perícia das tecelãs artífices e artistas, de tecer trabalhos artísticos, elementos semióticos, que falam figurativamente e assim contam histórias.

Nesse seguimento, em sua *História dos Animais* (IX, 39, 623a) Aristóteles marca a relação entre as mulheres e a tecelagem através da comparação, marcada também por nós, entre elas e a aranha. Essa se tornou, pois, uma figura paradigmática para as tecelãs, principalmente pela afinidade tecnológica de ambas. Dessa forma, ao versarmos sobre essa figura a partir da qual se originou a imagem da mulher-aranha, ressignificada com o passar do tempo em lugar da mulher abelha (Cf. LESSA, 2011), destacamos, assim como o filósofo citado, uma mulher que análoga a aranha tece desde muito cedo, mas mais do que isso: que é *criadora, projetando* do próprio *corpo* o seu trabalho.

Nesse sentido, M. Eliade em seu *Tratado da história das religiões* (1964, p. 159) destaca que “tecer não significa somente predestinar (no plano antropológico) e reunir realidades diversas (no cosmológico), mas também criar, fazer sair da sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia”<sup>73</sup>. Desse mesmo modo o fio é confeccionado pelas mulheres<sup>74</sup>, que a partir dele também concebem sua teia<sup>75</sup>. Prenhes dessa estampa, elas a engendram, geram e parem, e assim a tecelagem é uma produção corpórea, criativa e libertadora, ainda que por vezes invisibilizada – como o fino fio da aranha antes que se lance sobre ele a luz solar, ou, em nosso caso, investigativa.

De acordo com Eliane Campello (2008, s/p) ao tecerem as mulheres se tornam inventivas, criadoras e assim narradoras de seu processo identitário. Desse modo, conforme suas considerações, podemos relacionar essa fabulação da identidade a uma confluência com o *Self*, de que temos referência no trabalho de Barbara Koltuv (1997), autora que através do universo das tecelãs, longe de definir e fixar o que seja “mulher”, aponta para um processo de

---

73 Nesse sentido, em seu dicionário Chevalier e Gheerbrant (2018) salientam os aspectos criador e criativo que circundam simbolicamente a figura da aranha. Destacam: “A aranha desempenha um papel demiúrgico para muitas populações. Entre os povos da África Ocidental, a aranha Anansé prepara a matéria dos primeiros homens; cria o sol, a lua e as estrelas. Então, o deus do céu, Nyamé, dá vida ao homem. A aranha ainda está aqui desempenhando o papel de intercessora entre a divindade e o homem; assim como um herói civilizador, carrega os grãos e enxada” (2018, p. 281-282).

74 Na Hélade o trato com a matéria-prima para a tecedura, noutros termos, a confecção do fio, feito principalmente a partir de lã, era empreendido pelas mulheres (LESSA, 2004, p. 43).

75 Segundo Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 1438) em regiões da bacia do Mediterrâneo, mas sobretudo no norte da África, o vínculo estabelecido entre os homens e o cuidado com a terra é análogo àquele estabelecido entre as mulheres e o trabalho de fiar e de tecer, isto é: a conexão com uma função criadora.

movimentos, de vaivéns, de criação e diluição, de um tecer-se, um desmanchar-se e um refazer-se infundáveis. Sobre a figura de Penélope, diz a autora (1997, p. 113):

Agora sei por que Penélope tecia durante o dia e desmanchava o trabalho à noite enquanto Ulisses viajava pelo mundo. Dizem que era para manter seus pretendentes à distância; mas eu sei que era o seu próprio – o nosso próprio – interminável processo que a ocupava (KOLTUV, 1997. p. 113).

Desse modo, na *Odisseia* vemos destacadas possibilidades metafóricas na figura de Penélope, que tece com astúcia. Nesse sentido, ela não é uma mulher que tece e chora à espera do marido que viajou sem retorno certo além-mar, ela, no ato da tecitura, constrói e reconstrói sua própria identidade, e, talvez inspirada pelas divindades antigas que são as Moiras, trama o seu próprio destino<sup>76</sup>.

Tal como o fio, cuidadosamente trabalhado, refinado por entre os dedos habilidosos, meticulosos e ligeiros da fiandeira, também as mulheres atenienses foram preparadas, moldadas desde cedo para a função matrimonial (preparação continuada após o casamento). E como o tal e mesmo fio, que não recebe sua identidade de fio sem a dolorida tração e sem o laborioso processo que adéqua, ajusta, corrige, conforma, plasma, também a futura esposa é *feita* esposa, muito antes de compor o lar. Mas, se também este fio não *compõe* só; porque na Atenas Clássica há uma maior separação nos papéis relacionais entre marido e esposa (LESSA, 2004, p. 157), também elas puderam compor suas próprias redes sociais.

De acordo com a antropóloga Josepa C. Giner (1996, p. 53), se analisarmos as relações sociais que nos acercam como indivíduos, constataremos que elas se configuram (de modo abstrato) como redes, diferindo-se assim de uma perspectiva estruturalista. Segundo a autora, tais relações cotidianas não dizem respeito apenas a *instituições* sociais, ou a aspectos normativos ou legais, mas os excedem, se caracterizando por disporem de ações e interações informais<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> A partir da figura de sua avó, Ana Maria Machado (2003, p. 176) compõe uma personagem que é uma tecelã brasileira, dona de casa, de origem humilde e que, em sua descrição, no ato de tecer se cria a si mesmo, seu percurso de vida e com isso vai gerando o seu sentido próprio.

<sup>77</sup> O conceito de rede social foi estabelecido pela antropóloga Elizabeth Bott (1990) ao analisar um grupo de vinte famílias inglesas – com situações sociais e geográficas diversas (LESSA, 2004, p. 156) – e as configurações das relações externas de seus membros. A partir disso, a autora constatou que quanto mais afastados eram os papéis conjugais, mais intrincadas eram essas redes sociais externas, com a participação de indivíduos que estabeleciam entre si vínculos de amizade.

Desse modo, segundo Giner (1996) tais relações são conceituadas pela imagem da rede, pois se entende que estão constituídos e unidos por vínculos, elos, nós que estão direta ou indiretamente conectados por linhas. De acordo com a antropóloga, os elos são os próprios indivíduos, e as linhas que os conectam são as relações estabelecidas – intimidades “psicossociais” (1996, p. 55), como a confiança, p.ex. (LESSA, 2004, p. 156) – a partir das quais temos “um intercâmbio recíproco de mensagens, bens e serviços” (GINER, 1996, p. 53), de modo que cada indivíduo possui uma rede pessoal.

Assim Giner (1996, p. 53) explicita que da perspectiva dos estudos de redes sociais os indivíduos são mais atuantes, se inter-relacionando com o seu meio e com outros indivíduos, não sendo somente afetados por estes. A partir disso a autora destaca que a amizade não se configura apenas como mera companhia, mas é um laço por meio do qual são construídas identidades pessoais e sociais que enfrentam problemas e crises, e que têm a potencialidade de se entranhar em outras estruturas sociais e públicas (como o trabalho, a política, etc.)<sup>78</sup>.

A partir destes apontamentos, de suas investigações e produções sobre as vidas das esposas atenienses Lessa (2004, p. 156) entende que o conceito de redes sociais é aplicável a elas no contexto *poliade* clássico. Isso porque as convicções, valores e ideologias que demarcam espaços baseados em uma divisão sexual de trabalhos, tarefas, funções e naturezas propiciam um afastamento entre as vivências e atuações de marido e esposa, e assim, devido a esse distanciamento de papéis conjugais, há um maior intrincamento das redes sociais externas às relações matrimoniais, e isto implica em uma maior afinidade entre as mulheres, ainda que sejamos impossibilitados, devido as lacunas historiográficas, de saber, com certeza, sobre o que se passava nesses grupos (LESSA, 2004, p. 157).

Nesse sentido, não poderíamos deixar de citar outro importante aspecto da vida das esposas atenienses, de acordo com Silva (2011), uma de suas únicas possibilidades de exercício cívico, isto é, as festas religiosas<sup>79</sup>. Em seu trabalho, Lessa (2004) se detém detalhadamente em algumas dessas festividades cívicas como as *Thesmophórias*, as

---

78 Desse modo, Lessa (2004, p. 157) pontua que tais pesquisas contribuem para que nós direcionemos nossos trabalhos também para experiências e práticas informais, que não receberam tanto destaque, valorização e enfoque pelo pensamento e estudos antropológicos mais tradicionais.

79 Conforme considera Andrade (2001B, p. 6) a distinção entre cívico e político, casa e cidade, público e privado na Grécia é uma separação moderna que não se fazia, no entanto, na antiguidade. Desse modo, a autora defende a tese de que a atividade religiosa desempenhada pelas mulheres é uma atividade política, ativa e de reconhecida importância para os seus contemporâneos. Nesse sentido argumenta, a *pólis* enquanto instituição social seria importante principalmente no que diz respeito a vida individual, mas não seria unívoca (como quis a tradição de historiografia política). E assim, a esfera religiosa não seria marginalizada como muito se apregoou, mas, sem dúvida, seria esta uma das dimensões políticas de maior peso para a coletividade.

*Panatenéias*, os Mistérios dos Elêusis, às quais (sobretudo a primeira), eram presididas pelas esposas atenienses, que desempenhavam as principais funções e guardavam entre si os segredos ritualísticos<sup>80</sup>. Como resultado, segundo o autor, elas obtinham reconhecimento social por isso, de modo que tais ocasiões compunham o calendário ateniense, não havendo quaisquer outras atividades públicas nos dias em que esses eventos ocorriam.

Desse modo, para além das relações matrimoniais, as esposas atenienses nutriram outros tipos de vinculações, de espaços de atuação com outras mulheres (amigas, vizinhas, familiares, etc.) construídas por elas próprias (LESSA, 2004, p. 17). Assim, o autor alarga o conceito de *política*, entendendo que tais ações cívicas excedem os campos institucionais, contando com ações informais e grupos sociais variados, que são essenciais para a promoção da *koinonía*, isto é, para a construção ou fortificação de laços comunitários que escapam do domínio puramente familiar. A partir disso, o autor conclui que as atividades exercidas pelas mulheres, apesar de seu pouco reconhecimento e crédito histórico, foram essenciais para a coesão social, uma vez que a *koinonía* se faz pela interação e contribuição entre diferentes.

Muito falamos sobre as táticas ou estratégias dessas mulheres, sem no entanto, defini-lo precisamente. Para tal, Michel de Certeau (1998, p. 100) define *tática* como ações desempenhadas por um indivíduo consciente ou intencionado delas, em um espaço que não lhe é próprio, mas do *outro*, e assim, que ele detém a gestão, o controle. Assim, o indivíduo joga com os ambientes e situações, se movimentando sempre às vistas daquele que as impõe – se movimentando, tecendo a frente do homem, desempenhando papel de esposa que provém fios e tecidos para a sua família as mulheres teceriam taticamente a sua teia discursiva, tendo com isso, as suas possibilidades de expressão.

A partir disso, Lessa (2004, p. 18) considera que as *táticas* das mulheres estão diretamente relacionadas aos grupos e espaços que elas conseguem criar e que a própria distanciação de papéis entre marido e esposa é uma brecha utilizada por elas para que consigam criá-los<sup>81</sup>. Através de sua participação nesses grupos sociais informais e identitários é que elas podiam, segundo o autor, subverter o modelo reclusivo, na impossibilidade de rompê-lo diretamente, sendo mais autônomas e configurando assim tais ambientes como

---

80 Sobre as *Thesmophórias*, Detienne (1979, p. 200) destaca ainda que as mulheres contavam com um sistema democrático para as tomadas de decisões, e assim com Assembleias, Magistrados e Conselhos. Durante tais momentos, Lessa (2004) nos chama atenção para o fato de que “as esposas deixavam suas casas, famílias e maridos e moviam-se em grupo para uma área próxima do domínio público masculino; área da qual elas estavam usualmente, literária e simbolicamente, excluídas” (LESSA, 2004, p. 178).

81 “A tática se utiliza das falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do *poder proprietário*; ela é astúcia e improviso (CERTEAU, 1994, p. 104) [...] a tática diferente da estratégia, pressupõe uma ação por meios informais” (LESSA, 2004, p. 19).



zonas de resistência (LESSA, 2004, p. 18). Destarte que a atuação feminina nesses espaços em que se valem de estratégias, afastam-lhes do modelo de passividade atribuído<sup>82</sup>.

Para Lessa (2004) as festividades elencadas são exemplos pertinentes de momentos e ambientes de interação feminina, nos quais se atuava mais livremente em um campo que não se quis destinado a elas, mas que se fazia comandado por elas naqueles momentos. Nessa perspectiva, o autor pontua que os espaços de validação social organizados pelas esposas, permitia que elas estivessem mais integradas socialmente, e essa integração ocorria principalmente ao desempenharem uma sabedoria (*sophía*) que lhes é própria. Assim, se tais eventos grandiosos eram sazonais, as rodas de fiar e de tecer<sup>83</sup> eram parte recorrente da vida das esposas, grandes exemplos das performances femininas em suas redes sociais (p. 43). E, assim, segundo o autor: “Elas podiam informar através da arte de tecer, e neste sentido esta arte feminina podia ser entendida como tática das esposas para manterem sua coesão enquanto grupo (2004, p. 72)”.

Nesse seguimento, segundo Barber (1992, p. 104) era para as atividades de tecer e fiar que o grupo das esposas em particular – embora não lhes seja um ofício restrito – dedicava os maiores períodos de tempo, como atividade rentável. Conforme os epítetos das esposas na *Odisseia*, nos quais as nomeadas ‘bem nascidas’ eram retratadas trajando “longos péplos”, se destaca que esse era de fato o vestuário para as esposas também no período clássico. E assim, Blundell (1998, p. 65) ilustra que para produzir essas longas peças que constituíam o vestuário das esposas ao lado do *chitón*, uma tecelã, sozinha, levaria também o longo tempo de seis semanas apenas para obter o material necessário e só então tecer um único exemplar.

Esse prolongado tempo de produção para obter uma simples peça de vestuário, quando feito de forma singular como apontado anteriormente, ocorre, de acordo com Lessa (2004), devido aos muitos, trabalhosos e meticulosos processos que compõem tal ofício. Explicita o autor,

O manejo com a lã era laborioso e demorado, envolvendo um número considerável de processos. Este se iniciava com a separação da lã dentre as tosquiadas, em seguida era necessário lavá-la, desembaraçá-la, cardá-la, tingi-la, fiá-la e, finalmente, a tecelagem de roupas no tear (LESSA, 2004, p. 47).

---

82 Transitando e se movimentando no que modernamente distingue-se como ‘ambiente público’.

83 Com a expressão “rodas de fiar e de tecer” recorrente do vocabulário da tecelagem, entenda-se uma alusão a configuração espacial das atenienses ao tecer (ainda que não necessariamente estivessem dispostas em um círculo), e não aos instrumentos utilizados ao tecer. A roda de fiar que conhecemos dos desenhos animados, p.ex. não era utilizada por elas no processo de fiação, visto que elas fiavam com fusos. Segundo Lessa (2004, p. 45) os instrumentos das tecelãs helênicas eram leves e portáteis, fáceis de serem transportados; de modo que elas sempre as tinham junto de si (o que alargava as possibilidades de espaços para tecer).

Por causa disso, segundo Barber (1992, p. 108) tais atividades de produção têxtil, eram melhores e, desse modo, comumente executadas em grupos de tecelãs e fiandeiras, que se ajuntavam para auxiliar umas às outras em suas tarefas demandadas, aumentando sua eficácia e produção. Assim, desenvolvemos a noção também empregada por Lessa (2004) de que elas se uniam, se reunindo para tecer, estando conectadas nem sempre e tão somente por laços sanguíneos, mas sobretudo pelo sentimento de *phília*, *i.e.*, de amizade. Sobre o senso de amizade desenvolvido nesses espaços, o autor destaca ser um vínculo não imposto, mas uma via de mão dupla, espontânea, mútua (2004, p. 45).

Desse modo, se é comum que pensemos na tecelagem como uma atividade discreta e silenciosa, é preciso destacar que, ao contrário disso, o espaço construído pelas tecelãs e fiandeiras constituía mais do que qualquer outro, um espaço a várias vozes. Isso porque o tecer não é solitário, mas solidário, desse modo se é possível tecer sozinha, ao menos não é preciso, visto que, segundo Lessa (2011, p. 151) em conjunto elas teciam com muito mais eficácia e produtividade do que separadas. Assim, na execução das tarefas existia uma cooperação mútua das *phíliai*, em outras palavras, as amigas, vizinhas, filhas, mães, aias, que se ajuntavam oferecendo também suas mãos, seus corpos, conhecimentos, amizade, para cumprirem todos os processos e com o grande amontoado de trabalho.

Assim sendo, nesses espaços dinâmicos das rodas de fiar e tecer, os saberes femininos se mostram eloquentes mesmo e apesar da atmosfera de imposição de seu silêncio que as acerca no cotidiano, pois não no frígido dos instrumentos bélicos, mas na musicalidade dos instrumentos do tear elas dão voz à lançadeira (*Poética*, XVI, 34-36), e nesse processo obtêm uma voz própria. Desse modo, de acordo com Frontisi-Ducroux (2006, p. 240) mais do que um espaço de fala, podemos afirmar que mediante os processos da tecelagem, nessas rodas de tecer se constitui, pelo menos, um espaço de *dupla fala* (expressão a ser melhor explorada a seguir).

### **2.3.1 Vozes inscritas em rede: o fazer *poiético* das tramagens e seu aspecto educativo-formativo**

Nesse seguimento, conforme as teorizações de Frontisi-Ducroux (2006, p. 240) as rodas de fiar são também de rodas de conversa, de contarem contos, entoarem canções, de tecerem cultura e educação através da produção *audiovisual* no entrelaçamento de palavras e imagens. É o *cosmos* em que as vozes femininas ditam afinadas os moldes educacionais a serem empregados pelos poetas apenas posteriormente. Assim, falando com mãos e bocas, governando e conduzindo o sentido das fibras e intrincando-as com palavras, vão criando com fios guias as imagens que estamparão o tecido e os filhos. No tecido vemos marcado o produto de sua perícia, tecidos em um espaço criado por elas e fortalecido pelas ligações de amizade, e assim a construção de sua identidade. Nos filhos, vemos marcados os primeiros contatos com o universo da mitologia e assim com alicerces culturais e educacionais que carregarão consigo, mesmo que além-mar. Tal e qual a oferta de Helena a Telêmaco, a cultura, a produção estética, os primeiros contatos com a mitologia e com os ritos (BUXTON, 2000) são um monumento entregue pelas mãos das mulheres à sua *linhagem*, os futuros cidadãos.

Para nos inserirmos, nos ambientarmos na atmosfera desses espaços, e em referência também ao mito de Filomela, conforme apregoa Lessa (2011, p. 145), através das figuras complementares das irmãs vemos ressaltada uma conexão antiga expressa pelos papéis que cada uma desempenha na narrativa. Desse modo, para Lessa (2011, p. 145) o fato de Procne ter sido transformada em rouxinol, e assim estar ligada para sempre ao canto (ARISTÓTELES, *História dos Animais*, IV, 9, 536a), apenas destaca essa relação íntima e remota entre o tecer e o cantar, aplicável ao contexto das tecelãs não ficcionais<sup>84</sup>.

Com relação ao imaginário ocidental, Cavarero (2011) destaca que mulher e canto são frequentemente relacionados através de figuras míticas como as sirenas, sereias, musas, ninfas, etc. E, segundo Sais (2016, p. 125), no contexto da literatura homérica, na *Odisseia*, as esposas são representadas diversas vezes cantando ao exercer os ofícios do tear e da fiação. Do mesmo modo, também no cotidiano, era muito comum que as mulheres acompanhassem o movimento das mãos ao tecer com cantos, estando associados, disserta Lessa (2011, p. 145), a um ambiente animoso, alegre, de sociabilidade entre elas, no qual “a tecelã canta à bela voz”.

De acordo com o filólogo Martin L. West (1992) em seu livro *Ancient Greek Music*, no contexto grego a música era apreciada como uma atividade de reconhecido valor cadenciado

---

<sup>84</sup> Segundo Lessa (2011, p. 145), baseado em Frontisi-Ducroux (2009) “enquanto uma tece a outra canta. A primeira tece o crime do qual é vítima e a segunda, canta a sua dor acerca do crime que ela mesma executa”.

em acompanhar o desempenho de tarefas, auxiliando nas ocasiões em que havia movimento físico reiterativo. Nesse sentido, Lessa (2004, p. 50-51) apregoa que a atmosfera musical estava presente em diversas atividades executadas pelas mulheres, e por vezes mesmo a dança foi relacionada ao movimento do vaivém da lançadeira. Segundo o autor, através das canções que ritmavam o fazer de suas tarefas, elas escapavam do enfado da rotina a ser executada, e assim, elas cantavam não somente ao tecer e ao fiar, mas também no processo de trituração de cereais, para embalar os bebês, entoando por vezes canções que elas mesmas inventavam.

E, se como evoca Machado (2003), quem conta um conto aumenta um ponto, podemos então fazer referência a função desempenhada por elas nesses espaços que antes de ser dos poetas foi das mães e amas: a de contar histórias. Segundo Buxton (2000, p. 33), mesmo que algumas dentre as narrações feitas pelas mães, anciãs, e amas no âmbito doméstico fossem as mesmas que aquelas feitas pelos poetas no espaço público, o valor das narrativas femininas foi continuamente diminuído, sobretudo por causa da extrema autoridade que as histórias contadas pelas bocas masculinas assumiam no contexto *poliade*, devido à alegação de inspiração dos deuses, além do renome e da posição social elevada dos poetas<sup>85</sup>. Nesse sentido, de acordo com o autor, há um paradoxo que é, contudo, revelador:

Quando narravam mitos, as mulheres cumpriam o papel vital de preparar às crianças para o seu ingresso no mundo simbólico da comunidade adulta. Porém, os autores antigos costumam referir-se a narradoras femininas com o único propósito de desqualificá-las: ‘contos de velhas’ é uma expressão de linhagem ancestral irrepreensível (BUXTON, 2000, p. 33. *Tradução nossa*).

Nesse sentido, ante as perspectivas do autor, era no espaço da casa que as crianças tinham seus primeiros contatos com os mitos, e assim, incorporavam suas “percepções, símbolos e valores” ao seu entendimento do mundo. A performatividade era tamanha, que o escritor Filóstrato (fazendo referência ao mito de Ariadne e Teseu) relatou que as amas eram sábias para narrar essas histórias “podendo até mesmo chorar enquanto as contam, se assim

---

<sup>85</sup> Um dos tipos de contos narrados pelas mulheres da casa eram aqueles pertencentes ao grupo dos contos de terror ou às “bogy-figures” como as chama o autor. Narrando histórias de figuras como Lamia, uma humana a que Zeus se enamorou e que teve os filhos assassinados por Hera, e desde então vagou roubando crianças para também matá-las; ou de Mormo que também perdeu sua prole, se voltando com fúria para os filhos dos outros; tais mulheres objetivavam regular o comportamento dos filhos, ou mesmo, como demarcam os psicólogos acerca dos contos do folclore moderno, personificar os medos em uma figura para serem mais facilmente controlados (BUXTON, 2000, p. 31).

desejarem” (BUXTON, 2000, p. 32)<sup>86</sup> – nesse sentido a plasticidade das palavras, que se moldam às nossas narrativas, confluem no espaço da tecelagem à plasticidade das linhas e cores no tecido que se transformam nas mais diversas imagens para contar histórias<sup>87</sup>.

Diante de tais perspectivas, encaminhando-nos para os arremates, observando a expressividade e comunicabilidade das mulheres nos tecidos e em suas redes, além das narrativas abordadas, é válido ressaltarmos alguns pontos concernentes ao ato de ler, que fizemos questão de ampliar nesse trabalho a partir da perspectiva da tecelagem. Sendo assim, Maria Helena Martins (1994) apregoa que a leitura é algo dinâmico, que não se restringe a mera e mecânica decodificação de signos linguísticos. Desse modo, a autora nos explica que ainda que exceda o texto escrito, o indivíduo não deixa necessariamente de ler.

Nesse sentido, no que concernem as teorizações de Paulo Freire (1989), isto é, de que a “leitura do mundo precede a leitura da palavra”, podemos destacar muitas formas de “ler” o mundo que nos acerca. Que se tenha a imagem da cigana, que lê as linhas da mão do indivíduo ansioso pelo futuro, ou de nossas avós, que liam os céus para sondar a vinda da chuva, ou simplesmente para consultar as horas. E, nesta continuidade, a tecelagem pode ser entendida como um exemplo de atividade semiótica, repleta de sentidos, e desse modo de significação e expressão do mundo, que como próprio do ato de comunicar, depende também de alguém que decodifique, que interprete sua linguagem.

No mesmo sentido das ponderações de Martins (1994) ao considerar que aprender a ler é um rito de passagem, aprender o ofício do tecer é, nesse contexto, aprender um novo ler, e desse modo, é também um rito de passagem, em que as iniciadas pertencem enfim ao grupo das tecelãs, e assim tecem e decodificam uma linguagem própria. Nesse ínterim, se vê nas etapas próximas da tecelagem uma preparação ritualmente iniciática na qual a nova adepta, adentrando às técnicas e a linguagem próprias da tecitura, vai deixando de ser uma mera neófito, ao passo que vai atingindo o grau de iniciada e detentora da tecnologia do tecer. É

---

86 E, principalmente, era no espaço da casa que as crianças aprendiam a falar! Dessa forma, por meio das vozes das mulheres, *vide* “língua materna”, meninos e meninas sob os cuidados de mulheres, aprendem a falar, cantar, expressar complexos sons ainda não conformados ou restritos pelas normas das palavras (Cf. CAVARERO, 2011, p. 159), e, por fim, aprendem a nomear o mundo! Isso não é algo menor.

87 Ainda podemos observar a herança e incidência da prática de tecer em conjunto, de cantar e de contar causos nas rodas de fiandeiras e tecelãs, que até o presente mantêm vivo esse costume, se unindo para desempenhar as etapas de produção da tecelagem, na manufatura de tecidos até sua transformação em vestimentas. Nesse contexto, cabe fazer menção ao importante trabalho desenvolvido por Ludimila Machado (2008), que produziu um estudo e uma performance em dança apresentando e representando aspectos da vida e do trabalho por meio da urdidura das fiandeiras de Anápolis-GO, demonstrando que essas raízes culturais antigas sobrevivem ativas, industriais, expressivas e performáticas no presente.

neste ponto que se pode visualizar o caráter de um conhecimento ancestral existente na tecelagem, uma prática compartilhada desde muito cedo entre os grupos de mulheres.

Assim, nos valem das contribuições de Campello (2008) que ressalta o trabalho das tecelãs de fios e de palavras, além de novas possibilidades de ressignificação dessas personagens. Pois estas, mesmo não tendo o devido reconhecimento por suas produções, ou, ainda de estarem acercadas normalizações diversas desde o nascimento, se transformam constantemente, realizando produções não menos do que artísticas e intelectuais:

Seu trânsito na esfera da arte, além de reforçar a associação inegável entre o tecer e o escrever, mostra-a em constante movimento. Ao criar, por meio de sua obra de arte, é que ela transcende o estado de submissão e silêncio, histórico e ficcionalmente comprovado, para viver uma nova experiência, a da liberação – de desejos e da imaginação – que se materializa na expressão. Fazer arte é igual a liberar tabus, a expressar-se, a desvelar-se. O fiar assim como o escrever encobrem o mistério da significação. Cabe a leitores e leitoras argutas descobrir o segredo que lhes chega incrustado na tessitura: por trás dos panos e das palavras (CAMPELLO, 2008, s/p)<sup>88</sup>.

Diante de tais considerações, um pouco do que pretendemos ressaltar com esse trabalho é que tais mulheres, mesmo diante de um regime que pretendeu o seu silêncio, assim como tantas outras faltas e carências que apontavam para sua própria natureza (*phýsis*), e dos estigmas historiográficos que herdamos a partir de um recorte nem sempre justo, conseguiram por espaços mais ou menos seguros, tecer suas falas, vivências, experiências, identidades. Assim, elas falaram por outros meios, mas simultaneamente também construíram importantes espaços de vozes plurais, produzindo saberes edificantes de suas sociedades, enquanto técnicas, práticas e enquanto arte, e, por fim, em meio a isso produzir também cultura.

Nesse sentido, Giulia Panfili (2012) capta muito bem na movimentação característica das práticas têxteis as semelhanças e diferenças entre as tecelãs ficcionais e as históricas. E, assim como intentamos tematizar, a autora descreve uma arte que mobiliza mãos hábeis, que se relacionam e se harmonizam, criando também de espaços nos quais são convidadas mutuamente a se expressarem pelas vozes, e histórias a construírem suas identidades:

---

<sup>88</sup> Ao tecer enquanto atividade libertadora, tão apregoada pela autora, podemos elencar novamente o que simbolizam os *Upanishad* a partir da figura da aranha que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 280), no ato de alçar pelo fio que teceu, liberta-se.

Quanto ideias e relações com o mundo provenientes de um tempo mítico e mágico continuam a ter efeito, pode-se supor através das histórias de vida e de testemunhos individuais. Pois, o que escapa à mitologia é a particularidade dessas vidas, as histórias dinâmicas que saem do arquétipo da imagem mitológica. Por detrás das histórias das tecedeiras é possível vislumbrar a clássica figura da mulher sozinha e dedicada em casa, mas também a imagem da mulher imersa numa rede polimorfa de relações e lugares, fora das paredes domésticas, envolvendo mais e várias pessoas no quotidiano da tecelagem (PANFILI, 2012, p. 44).

Em síntese, sobre a trajetória destas e de tantas outras mulheres na história, a que buscamos resgatar, ressignificar, lançar novos olhares, e também tecer a partir dela, podemos empregar as pertinentes considerações de Sadie Plant (1997, p. 75), que para falar das influências, e das poderosas e numerosas contribuições das mulheres na história da tecnologia, afirma que se as mulheres não tiveram a mão em tudo, certamente “suas impressões digitais [*fingerprints*] estão por toda parte”. Nesse seguimento, como nota Ana Maria Machado (2003), o que está expresso na linguagem com as conexões entre texto e escrita, mas também no vocabulário que acerca a produção e a produtividade, bebendo das práticas têxteis para tal, é apenas a assimilação daquilo o que é próprio do *Homo Faber*: aquele que *faz*, que *fabrica*, que gera das mãos a *renda* (com o seu duplo sentido), e, assim, aquele que metamorfoseia a natureza e gera cultura (p. 183).

## CONCLUSÃO

Direcionando-nos para os arremates desse estudo, cabe ressaltar que a estampa aqui composta contou com dois momentos expositivos principais. Assim, sobretudo como uma estratégia de apresentação da temática proposta, para construir esse *textum* tivemos como referência o próprio mito da tecelã Filomela e os momentos dessa narrativa. Tais situações e acontecimentos aos quais nos referimos dizem respeito, respectivamente, a perda da *capacidade* de fala pela protagonista, e, enfim, à habilidade de comunicação e de expressão pelo tecido, inusitada àquele que a violentou e mutilou.

Desse modo, tal qual a história mítica supracitada, na primeira parte desse estudo versamos principalmente sobre as prescrições *políades* de silenciamento, seja ele histórico, político, artístico, retórico, etc., direcionado sobretudo às esposas atenienses. Nesse sentido, tratamos nesse momento sobre essa tal “castração simbólica” da palavra, para utilizar a expressão de Burnett (1998, p. 184), da qual foram vítimas, no mito, a protagonista, de maneira literal pelo corte da língua, mas também de forma figurativa e metafórica esse grupo de tecelãs históricas, através da normalização do silêncio.

Nesse contexto, diante de papéis de gênero extremamente marcados, enquanto conduta das *gynaïkes* silenciar-se era sinônimo de possuir virtude, porém, diante da publicidade da pólis e assim das práticas do universo masculino, de acordo com Lessa (2011, p. 152), o silêncio era estranho, incoerente, anômalo. Sendo assim, juntamente a uma série de outras prescrições anteriormente descritas<sup>89</sup>, o silêncio compunha um modelo de comportamento idealizado para as esposas. Este era então concebido e apregoado como uma característica predisposta na *phýsis* da *gyné*, isto é, uma parte da natureza, da condição humana do que é ser mulher, refletindo assim o tipo de esposa que a pólis desejava produzir: as diligentes, fiéis, legítimas e silenciosas mulheres-abelha, ou, simplesmente, *mélissai*.

Nesse sentido, vale destacar, a educação das esposas começava cedo e não terminava com o casamento, pois ser uma boa esposa, teoricamente implicava reproduzir à risca as características preestabelecidas componentes do ideário da *mélissa*. Porém, o que se coloca em pauta é, sobretudo, como essas mulheres se utilizaram de táticas para se afastarem desse ideal de passividade e de silenciamento, urdindo, para tal, suas próprias relações e espaços de atuação e de vozes, que excediam os vínculos e deveres matrimoniais. Em outros termos, elas

---

<sup>89</sup> Como o casamento precoce, a administração do *oïkos*, a concepção de filhos preferencialmente do sexo masculino, a contensão sexual, a alvura da pele, dentre outros.



estavam silenciadas na documentação, mas não na história (SILVA, 2011, p. 55), o que nos leva enfim à segunda parte da concepção e produção desta trama textual.

Sendo assim, tendo como fio guia e pano de fundo o mito da tecelã Filomela<sup>90</sup> – sobretudo porque esse afastamento foi possibilitado por um universo de saberes desenvolvido, transmitido e avivado de mães para filhas, o ofício técnico e artístico da tecelagem – abordamos nesse segundo momento as potencialidades advindas dos mantos tecidos enquanto expressivos e comunicadores; donde as expressões ‘falar por entre os dedos’ ou ‘dar voz à lançadeira’. Desse modo, em específico, abordamos como a tecelagem é operada como *téchne*, um ofício por meio do qual se produz as vestimentas que protegem do mau tempo, mas que não obstante comunicam, expressam, são monumentos artísticos, se confundindo e se entrelaçando com a própria atividade do poeta (BERGREN, 1983 p. 72).

Nesse sentido, também o versamos enquanto uma *sophía* desenvolvida por grupos de mulheres em diversas culturas (que tal qual o fino fio da aranha permaneceu por vezes invisibilizada)<sup>91</sup>, e com isso objetivamos mostrar como através dessa sabedoria tais mulheres puderam: i) oferecer bens valiosos, revelando sua dimensão economicamente produtiva (LESSA, 2004, p. 43) e assim contribuir doméstica e socialmente; ii) imprimir uma marca própria (ao modelo das tecelãs da Odisseia); iii) materializar mensagens; iv) exprimir subjetividade; v) construir narrativas por meio do tecido; vi) se movimentar para criar seu processo identitário; vii) ensinarem, promovendo uma educação *audiovisual* e, principalmente, na coletividade que demandam os processos do tecer e na publicidade que *traja* o termo *phília*, viii) criarem espaços em que pudessem também fazer suas tramas ecoarem, ix) promovendo cultura.

Dessarte, na formação dessas redes sociais de comunicação, imergindo em seu ofício de tecerem, destecerem, e re-tecerem essas mulheres, não *mélissai*, mas aracnes, confeccionavam sua identidade num processo de vaivéns interminável que se conjuga, se mistura, se combina com a trama da vida. Assim, a partir da discussão desenvolvida, entrecruzando um pauta feminista com os estudos clássicos, o que começa com um motivo de denúncia ao contexto silenciador, da narrativa mítica e da narrativa histórica com

---

90 Em que se fala por entre os dedos, uma forte metáfora sobre como a capacidade de fala dessas mulheres foi tolhida de muitas formas.

91 E possivelmente esse mesmo elemento de invisibilidade que se relega às funções femininas, nesse contexto, tenha sido justamente um fator utilizado estrategicamente por Filomela na elaboração de seu discurso de denúncia pelo tecido, pois que o cunhado agressor desconhecia a possibilidade de comunicação dos mantos.

personagens não ficcionais, a partir de apontamentos metafóricos e simbólicos, se centraliza principalmente no ato e nas artes do tecer.

Partindo então da realidade do mito para pensar a potencialidade de expressão e de comunicabilidade advinda dos mantos confeccionados pelas tecelãs em meio ao contexto silenciador, tratamos da tecelagem enquanto uma técnica, uma sabedoria, uma prática, e uma arte dos grupos de mulheres que muito teve a oferecer ao contexto familiar e social, mas também a essas próprias mulheres, como um instrumento possibilitador de espaços de voz de fala, de sociabilidade, de redes de amizades e também por meio do qual teceram suas identidades: mulheres-aranha artífices e artistas.

## REFERÊNCIAS

- ACHARD, G. **La Communication à Rome**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1994.
- ADICHIE, C. N. In: TED CONFERENCES. **Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história**. 2009. (19m16s). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&ab\\_channel=TED](https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&ab_channel=TED)>. Acesso em 28 jan. 2021.
- ADRADOS, F. R. **Líricos Arcaicos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)**. Vol. I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- ALIENATIO, ONIS. In: **Perseus Digital Library**. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=alienatio&la=la#lexicon>>. Acesso em: 25 de ago. 2020
- ALVES, B. M.; PITANGUY, J. **O que é feminismo**. Coleção primeiros passos. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- ANDRADE, M. M. A **“Cidade das Mulheres”**: cidadania e alteridade feminina na Atenas clássica. Rio de Janeiro: Lhia, 2001A.
- \_\_\_\_\_. O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2001, São Paulo. **Anais Eletrônicos do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: ANPUH, 2011B, p.1-15.
- ANDRESEN, S. de M. B. **Antología Poética**. Trad. Rodolfo Alonso. Bogotá: Arquitrave Editores, 2005.
- APOLODORO. **Contra Neera [Demóstenes] 59**. Trad. Glória Onelley. Introd. Notas e Índ. Ana Lúcia Curado. Col. Autores Gregos e Latinos. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- \_\_\_\_\_. **The Library**. Trad. Sir James George Frazer. Cambridge, Londres: Harvard University Press, William Heinemann, Ltd, 1921 (2 volumes).
- ARISTÓTELES, **Generation of Animals**. Trad. Arthur L. Peck. London: William Heinemann, 2000.
- \_\_\_\_\_. **História dos Animais**. Tomo II. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARISTÓFANES. **As aves**. Trad. Mário da Gama Kury. São Paulo: Expresso Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. **Birds**. The Complete Greek Drama. Trad. Eugene O'Neill, Jr. New York: Random House. 1938 (Volume 2).

ASSIS, M. de. Um apólogo. In: **Para Gostar de Ler**. São Paulo: Editora Ática, vv.9, p. 59, 1984.

BARBER, E. W. **Women's Work, the First 20,000 Years: women, cloth an society in early times**. New York: W.W. Norton & Company, 1994.

BARBOSA, V. R. Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira. **Revista Letras Clássicas**, vv. 1. n. 12, p. 51-81, 2008.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. Vol. 1. Trad.: Sérgio Milliet. 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENVENISTE, É. **Últimas aulas no Collège de France (1968 e 1969)**. Trad. Daniel Costa da Silva. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BERGREN, A. L. T. Language and the female in early Greek thought. **Arethusa**, vv. 16, p. 69-95, 1983.

BLOCH, R. H. **Medieval Misogyny and the Invention of the Western Romantic Love**. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

BLUNDELL, S. **Women in Ancient Greece**. London: British Museum Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Women in Classical Athens**. London: Bristol Classical Press, 1998.

BOTT, E. **Familia y Red Social**. Madrid: Taurus, 1990.

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

BRUNEL, P. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BURKE, P. **A arte da conversação**. Trad. Álvaro Luiz Hattner. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

BURNETT, A. P.. Child-killing mothers: Sophocles' Tereus. In: **Revenge in Attic and later tragedy**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1998, vv. 62., p. 177-191.

BUXTON, R. **El Imaginario Griego: los contextos de mitología**. Madrid: Cambridge University Press Spanish Imprints, 2000.

CAMPELLO, E. A Tessitura da Escrita: do mito à expressão pela arte. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRALIC, 2008, s/p.

CAVARERO, A. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Trad. Efraim. F. Alves. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHAUÍ, M. **O que é Ideologia**. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Trad. Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Ed. Digital. Barcelona: Editorial Herder, 2018.

DETIENNE, M; VERNANT, J-P. **La Cuisine du Sacrifice en Pays Grec**. Paris: Gallimard, 1979.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Mito e Sociedade: A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas**. Trad. Nuno Júdice. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

ELIADE, M. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **Tratado de historia de las religiones**. Madrid: Cristiandad, 1964.

ELVIRA, A. R. de. Nota explicativa. In: OVÍDIO. **Metamorfosis**. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A, 1983. p. 108-113.

FITZPATRICK, D. Sophocles' "Tereus". **The Classical Quarterly**, Cambridge, vv. 51, n. 1, p. 90-101, 2001.

FLETCHER, J. Women's Space and Wingless Words in the Odyssey. **Phoenix**. vv. 62, n. 1/2, p. 77-91, 2008.

FREIRE, P. **A Importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam**. 23 ed. São Paulo: Cortez, 1989.

FREUD, S. Fragmento de análisis de un caso de histeria. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1995 (Volume 7).

FRONTISI-DUCROUX, F. **El Hombre-Ciervo y la Mujer-Arana: Figuras griegas de la metamorfosis**. Madrid: Abada Editores, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ouvrages de Dames: Ariane, Hélène, Pénélope...** Paris: Éditions du Seuil, 2009.

FRONTISI-DUCROUX, F.; VERNANT, J-P. **Dans L'œil du Miroir**. Paris: Edtions Odile Jacob, 1997.

\_\_\_\_\_. **El Ojo del Espejo**. Trad. Horácio Pons. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

GAZONI, F. M. **A Poética de Aristóteles: tradução e comentários**. 2006. 132f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GINER, J. C. **La Amistad: perspectiva antropológica**. Barcelona: Icaria, 1996.

GUMPERT, M. **Grafting Helen**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001.

HADOT, P. **O Véu de Ísis: ensaios sobre a história da ideia de natureza**. Trad. Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

HOMERO, **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Ed. Cotovia, 2005.

\_\_\_\_\_. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

\_\_\_\_\_. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Ed. Cotovia, 2003.

\_\_\_\_\_. **Odisseia**. Ed. bilíngue. Trad. Trajano Vieira. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

HORNBLLOWER, S; SPAWFORTH, A. **The Oxford Classical Dictionary**. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HUMM, M. **Contemporary feminist literary criticism**. Great Britain: Harvester, 1994.

KNAPP, R. **Invisible Romans**. Harvard University Press, 2011.

KOLTUV, B. B. **A tecelã: ensaios sobre a psicologia feminina extraídos dos diários de uma analista junguiana**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1997.

LEEMING, D. A. **The World of Myth: an anthology**. New York: Oxford University Press, 1990.

LESSA, F. S. Expressões do Feminino e a Arte de Tecer Tramas na Atenas Clássica. **Humanitas**, vv. 63, p. 143-156, 2011.

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

\_\_\_\_\_. Rompendo o Silêncio: Vozes Femininas em Atenas. **Phoînix**, vv. 5, p. 155-162, 1999.

LIDDELL, H. G; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. New York: Harper and brothers, 1883.

LISSARRAGUE, F. **A Figuração das Mulheres**. Trad. Maria Manuela M. S. e Alberto Couto. In: PERROT, M. DUBY, G. (Orgs.). *História das Mulheres: a antiguidade*. Afrontamento, Porto, 1990.

LORAU, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga**. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. **Mothers in Mourning**. Trad. Corinne Pache. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

MACHADO, A. M. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, vv. 17, n. 49, p. 173-197, 2003.

MAFFRE, J. J. **A vida na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MALHADAS, D; DEZOTTI, M; NEVES, M. **Dicionário grego-português (DGP)**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

MANESCO, L. **Para além de Penélope: a tessitura mítica e intertextual em contos da literatura brasileira**. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura comparada) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARTINS, M. H. **O que é Leitura**. 19 ed. São Paulo: Princípios, 1994.

MEYER, R. **What Is Myth? Crash Course World Mythology #1**. 2017. 13 min, son., color. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=HeX6CX5LEj0&list=PL8dPuuaLjXtNCG9Vq7vdyJytS-F-xGi7\\_&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=HeX6CX5LEj0&list=PL8dPuuaLjXtNCG9Vq7vdyJytS-F-xGi7_&index=2)>. Acesso em: 29 fev. 2020.

MOSSÉ, C. **La Femme Dans la Grèce antique**. Paris. Edições Albin Michel, 1983.

\_\_\_\_\_. **O Processo de Sócrates**. Trad. Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

NUNES, C. A. Apêndice. In: HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 410-429.

OVÍDIO, P. **Metamorfosis**. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A, 1983.

PANFILI, G. **O Vaivém do Tear: etnografia urdida no concelho de Abrantes**. 2012. 67f Dissertação - (Mestrado em Antropologia, Imagem e comunicação) - Escola de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Antropologia, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2012.

PEDREGAL, A. Procne y Filomela, o la importancia para las mujeres de saber escribir y leer, bajo el orden patriarcal. **Lectora: revista de dones i textualitat**. vv. 1, n. 18, p. 127-149, 2012.

PEREIRA, I. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. 8. ed. Braga: Livraria A.I, 1998.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PLANT, S. **Zeros and Ones: digital womens and the new technoculture**. London: Fourth Estate, 1997.

POMEROY, S. B. **Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad classica**. 3 ed. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

PREDEBON, A. A. **Edição do Manuscrito e Estudo das Metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SAIS, L. A. **Mulheres de Homero: o caso das esposas da Odisseia**. 2016. 186 f. Tese – (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Vestes que falam: a tecelagem e as personagens femininas dos poemas homéricos. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 15, p. 7-19, 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoocritica>>. Acesso em 22 abr. 2020.

SEMÔNIDES DE AMORGOS; MIMNERMO. Fragmentos. Trad. Teodoro R. Assunção e Jacyntho L. Brandão. **Ensaio de Literatura e Filologia**, vv. 4. n., p. 209-235, 1983.

SENNETT, R. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Trad. Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

SILVA, T. N. **As estratégias de ação das mulheres: transgressoras em Atenas no século V AEC**. 2011. 188f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SILVA, V. S. O silêncio e a sororidade na Atenas Clássica. **Revista Estética Semiótica**, vv. 6, n. 2, p. 71-78, 2016.

SKINNER, M. B. Classical studies, patriarchy and feminism: The view from 1986. In: **Women's Studies International Forum**. vv. 10. n. 2, p. 181-186, 1987.

SÓFOCLES. **Aias**. Apres. e trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ájax**. In: ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. **Prometeu acorrentado; Ájax; Alceste**. 6 ed. Apres. e Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 70.

\_\_\_\_\_. **The Fragments of Sophocles**. Richard Claverhouse Jebb, W. G. Headlam e AEC. Pearson (orgs.). Nova York: Cambridge University Press, 1917 (Volume 2).



THUCYDIDES. **Historiae in two volumes**. Oxford: Oxford University Press, 1942.

TILLY, L. A. Gênero, história das mulheres e história social. **Cadernos Pagu**, Campinas/São Paulo, n. 3, p. 28-62, 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1722>. Acesso em: 22 novv. 2020.

TOSCANO, M. A. **Imagem do Tempo: os espelhos na arte contemporânea**. 2013. 389f. Tese (Doutoramento em Belas Artes, Especialidade de Ciências da Arte) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Trad. Mário da Gama Curi. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

VERNANT, J-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. Trad. Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. **Discurso**, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.

VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. **O Trabalho e a Escravidão na Grécia Antiga**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1989.

WEST, M. L. **Ancient Greek Music**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

XENOFONTE. **Econômico**. Trad. e Introd. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZAPATA, A. Progne y Filomela: La leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega. **Estudios Clásicos**, Madrid, vv. 29, n. 92, p. 23-36, 1987.