

# humanitas



Vol. LXIII  
2011

# EXPRESSÕES DO FEMININO E A ARTE DE TECER TRAMAS NA ATENAS CLÁSSICA

FÁBIO DE SOUZA LESSA<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
fslessa@uol.com.br

## Resumo

Neste artigo, analisaremos a arte de tecer como um meio de comunicação exclusivamente feminino. Através dos mitos de Filomela e de Aracne estaremos estudando a amplitude do espaço de comunicação das esposas na Atenas Clássica (séculos V e IV a.C.).

**Palavras-chave:** Esposas atenienses, Filomela, Aracne, Mito, Atenas Clássica.

## Abstract

In this article, we will analyze the art of weaving as a medium exclusively feminine. Through the myth of Philomel and Arachne we will be studying the extent of the communication space of the wives in Classical Athens (fifth and fourth centuries BC).

**Key-words:** Athenian wives, Philomel, Arachne, Myth, Classical Athens.

*Mas, que linguagem poderia reproduzir o entrelaçamento  
do masculino e do feminino melhor do que a que utiliza  
o entrecruzamento da trama e da urdidura?*

(FRONTISI-DUCROUX, 2006, p. 242).

---

<sup>1</sup> Professor Associado de História Antiga do Instituto de História (IH) e do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) / UFRJ. Apoio financeiro do CNPq e da FAPERJ. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ).

A epígrafe com a qual iniciamos nosso texto, de Françoise Frontisi-Ducroux, sintetiza com clareza nossa proposta de entender a tecelagem, no mundo antigo grego, como uma *sophía* e uma *techné* essencialmente femininas, como uma forma de comunicação restrita aos grupos de mulheres.

Há um consenso na historiografia contemporânea, construído a partir das informações dos textos antigos gregos – literários e imagéticos, que o ideal de esposa para os helenos é a *mélissa*<sup>2</sup> – a mulher abelha. Uma das atividades exclusivamente feminina no mundo antigo grego é a arte de tecer. A tecelagem, além de necessária à prosperidade do grupo doméstico, possui outra conotação: a de ser um meio de se comunicar essencialmente feminino. Nesta pesquisa, defenderemos a existência de um vínculo entre o ato de tecer e a expressão feminina, falada ou figurativa. E é justamente a existência desse vínculo que pode explicar a associação, que faremos com base nas colocações de Aristóteles, por exemplo, entre as mulheres gregas e a descrição da aranha - e não a da abelha (Aristóteles. *História dos Animais*. IX, 39, 623a).

As questões com as quais vamos nos deparar na presente análise aparecem intimamente vinculadas a duas narrativas míticas, a saber: o mito de Filomela<sup>3</sup> e de sua irmã Procne e o da Aracne, que disputa a habilidade do tecer com a deusa Atena.

O mito de Filomela, irmã de Procne e cunhada de Tereu, rei da Trácia pode ser sintetizado da seguinte forma: Procne foi dada em casamento a Tereu, depois deste ter ajudado Pandion, rei de Atenas, na guerra contra Labidaco,

---

<sup>2</sup> A partir da análise da documentação textual, organizamos um modelo contendo as características mais frequentes de uma esposa “bem-nascida”/*mélissa* de acordo com os signos recorrentes. Com base neste modelo, podemos dizer que as mulheres 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).

<sup>3</sup> A versão mais antiga do mito, segundo Simon Hornblower e Antony Spawforth, se encontra na *Odisséia* (XIX, 518-23).

rei de Tebas. Com a ajuda de Tereu, Atenas saiu vitoriosa do conflito, que fora desencadeado por uma questão de fronteira. Posteriormente, Filomela acaba sendo violentada por Tereu, seu cunhado. Este, para que a violação não fosse revelada, corta a língua de Filomela. Resta-lhe, então, a arte de tecer para narrar à sua irmã o que havia acontecido. Ela tece um tapete com a narrativa do ocorrido. Procne - como forma de punição, pois Tereu havia transgredido uma das regras de relações de intimidade entre os que viviam no interior do *oikos* - mata o próprio filho Itis e o oferece como refeição ao marido. Após descobrir, ele as persegue. Elas fogem e são transformadas em pássaros: Procne num rouxinol<sup>4</sup> e Filomela em uma andorinha (Brandão, 2000, v. II, p. 41 e v. III, p. 150 e 236; Frontisi-Ducroux, 2006, p. 226; Buxton, 1996, p. 141; Harvey, 1998, p. 235)<sup>5</sup>.

A transformação de Procne em um rouxinol a associa mais intimamente ao canto (Aristóteles. *História dos Animais*. IV, 9, 536a) e por que não à tecelagem e à fiação, pois a vinculação do canto ao trabalho da lã é antiga. O canto acompanha a atividade feminina e a tecelagem aparece ligada a uma sociabilidade feminina volúvel e alegre. A tecelã canta à bela voz. Há entre Filomena e Procne uma espécie de complementaridade, isto porque, 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 (Frontisi-Ducroux, 2009, p. 86, 127-8).

Já Aracne, uma jovem da Lídia e órfã de mãe, desafia Atena na arte da tecelagem. Seu pai, Idmón, era tintureiro, um artesão de múltiplos recursos. De acordo com o próprio mito, Aracne, vaidosa e hábil na tecelagem, não aceitava que se atribuísem seus méritos aos ensinamentos da deusa e a desafiou a um concurso. Frente ao desrespeito de Aracne para com as divindades, Atena resolve oferecer-lhe uma oportunidade, aparecendo a ela como uma anciã que lhe recomenda moderação e respeito aos deuses. Aracne, irritada, a expulsa com insultos. Segundo Frontisi-Ducroux, Atena aceita a competição e “frente a frente, cada uma em seu tear, tecem com ardor, utilizando todas as cores, histórias de tempos antigos” (Frontisi-Ducroux, 2006, p. 251). Atena representa a si mesma vencendo Poseidon na disputa para converter-se em protetora de Atenas, enquanto Aracne

<sup>4</sup> No caso específico do rouxinol, Aristóteles o associa ao canto. “Já se viu mesmo um rouxinol ensinar os filhos a cantar, o que significa que a linguagem e a voz não são da mesma natureza, e que aquela é suscetível de ser educada” (Aristóteles. *História dos Animais*. IV, 9, 536a).

<sup>5</sup> Ver referências ao mito em: Aristófanes. *As Aves*, vv. 203-214.

descreve com entusiasmos os ardis, o erotismo e as metamorfoses que utilizavam os deuses masculinos. Um trabalho tão perfeito que Atena não encontrou qualquer coisa para objetar. Aracne ganha a competição e a deusa irada a transforma em uma aranha para que permaneça compulsivamente a tecer (Frontisi-Ducroux, 2006, p. 251-2; Hornblower; Spawforth, 2003, p. 135).

Na descrição de ambos os mitos, a tecelagem se constitui numa atividade exclusivamente feminina, explicitando uma linguagem que somente era decodificada pelos diversos grupos de mulheres. Nesse momento julgamos ser pertinente fazermos referência à *voz da lançadeira* mencionada por Aristóteles na *Poética* (XVI, 34-36). Outro fator a ser salientado é que os mitos selecionam aspectos da experiência social, neste caso a feminina, e colocam em relevo um cotidiano não oficial (Buxton, 1996, p. 149).

Ao refletirmos sobre a vinculação estreita entre a arte da tecelagem e o universo feminino na Grécia Antiga não podemos deixar de lembrar o diálogo emblemático estabelecido pela personagem Lisístrata da comédia homônima de Aristófanes apresentada em 411 a.C. com o Conselheiro (Proboulos). Ao ser questionada sobre as formas femininas para conter a desordem nas *póleis* em função da guerra, a protagonista da comédia responde usando a metáfora da experiência feminina na tecelagem e na fição. Vejamos a fala de Lisístrata:

Como um fio, quando está embaraçado, como este,  
tomando-o,  
puxando-o com fusos deste lado e daquele outro,  
assim também esta guerra acabaremos, se nos  
deixarem,  
desembaraçando-a pelos embaixadores, deste lado  
e daquele outro.  
(Aristófanes. *Lisístrata*, vv. 566-70).

A personagem ainda se mostra categórica ao afirmar que a *sophía* e a *téchne* femininas na tecelagem é de fato a solução para a administração pública ao enfatizar que “... das nossas lãs administraríeis todas as coisas” (v. 573). Não discutiremos aqui o efeito cômico dessa metáfora, mas não podemos deixar de mencionar que Aristófanes traz ao palco um elemento que o seu público identificaria, sem dificuldades, com a esfera de atuação dos grupos femininos.

Trabalharemos a tecelagem como um tipo de comunicação indireta. Guy Achard conceitua comunicação indireta como consistindo em um jogo complexo de signos, de símbolos..., que agem sobre aqueles que os vêem e que chamam por uma resposta de sua parte (Achard, 1994, p. 15). Enfatizamos mais uma vez a existência de um vínculo entre o ato de tecer e a expressão feminina, falada ou figurativa (Buxton, 1996, p. 143; Prieto, 1991, p. 451).

É justamente a existência desse vínculo que pode explicar a associação, feita por A. Prieto, entre as mulheres gregas e a descrição aristotélica da aranha - e não da abelha - conforme o predominante na historiografia contemporânea e na própria documentação produzida pelos gregos antigos. Começamos por refletir acerca da vinculação entre as esposas e a abelha - *mélissa*, cujos seguintes traços nos são apresentados por Marcel Detienne: tipo de vida puro e casto, ou seja, uma atividade sexual bastante discreta; hostilidade aos odores, à sedução; fidelidade conjugal (Detienne, 1976, p. 55-56; Lessa, 2010, p. 5).

Essa associação também pode ser atestada no poema *Iambos* do poeta Semônides de Amorgos. Este poeta lírico compara a mulher a vários animais, tais como: porca, raposa, cadela, mula, égua, macaca e, por fim, a abelha. O seu objetivo é o de descrever melhor a *phýsis* feminina (Lessa, 2010, p. 55). Vejamos o que ele nos diz da mulher que descende da abelha:

a ela - qualquer é feliz - conquistando:  
pois só a ela censura não se liga,  
florescem por sua causa e crescem os bens da casa.  
Amiga (*phíle*), com o que a ama envelhece, com o esposo,  
gerando uma bela (*kalón*) e célebre prole (*génos*).  
Notável entre as mulheres torna-se,  
entre todas; divina em torno corre-lhe a graça (vv. 83-89).

No poema de Semônides de Amorgos, o *bom* é definido fundamentalmente a partir do significado de *ruim*. Observamos, por exemplo, que algumas das descrições positivas da mulher abelha são expressas em termos negativos. Vejamos, nesse sentido, o verso 84: "... pois só a ela censura não se liga,...". Outra ressalva a ser feita é o fato de que nada é dito acerca do que a mulher sente no poema de Semônides, com exceção do verso 86:

“Amiga, com o que a ama envelhece - *gyráskei* - com o esposo...” (Iefkowitz, 1983, p. 32; Lessa, 2001, p. 56)<sup>6</sup>.

Na *História dos Animais* de Aristóteles (IX, 40, 623a) encontramos algumas características das abelhas que foram associadas pelos atenienses ao modelo ideal de esposa. Da mesma forma que as esposas, as abelhas são as responsáveis por preparem o seu alimento: o mel - *méli*. Os zangões dividem com elas o mesmo alvéolo, mas não produzem a sua alimentação. Outro aspecto que aproxima as abelhas do comportamento esperado para uma esposa legítima é a preocupação em armazenar o seu excedente de alimentos. Sabemos que para os atenienses a prosperidade do *oikos* está vinculada ao êxito da esposa na sua tarefa de administração doméstica. As esposas legítimas são associadas pelos atenienses às abelhas-rainhas (Xenofonte. *Econômico*. VII, 32; Lessa, 2001, p. 56), que não voam para fora da colméia, salvo acompanhadas de todo o enxame, “...elas não saem nem para ir buscar de comer nem para nada” (Aristóteles. *História dos Animais*. IX. 40, 624a-625a).

Este comportamento da abelha-rainha é idêntico àquele que a sociedade ateniense impõe às esposas legítimas. Estas só devem deixar o gineceu em ocasiões específicas e acompanhadas. Porém verificamos que a produção do mel obriga as abelhas a deixarem suas colméias (Aristóteles. *História dos Animais*. IX. 40, 624a). Semelhante situação também se adapta à rotina das esposas, que necessitam atuar no espaço externo do *oikos* para conseguirem administrá-lo. Outra característica das abelhas é a aversão aos maus odores e aos perfumes (Aristóteles. *História dos Animais*. IX. 40, 626a). Os perfumes nos inserem no universo da sedução. Esta informação contraria as conclusões que obtivemos a partir da verificação da frequência com que aparecem frascos de perfumes nas cenas ambientadas no interior do *oikos* e mesmo na arqueologia com os artefatos femininos.

Já a aranha – *arachniōn* - nos remete ao papel reservado às mulheres na arte da tecelagem, mas também é capaz de revelar uma postura mais ativa por parte dos grupos de mulheres, pois a *mulher-aranha* pratica a caça. O caráter mais ativo presente na *mulher-aranha* evidencia um homem mais passivo (Aristóteles. *História dos Animais*. IX. 39, 623 a 23-24; Prieto: 1991, p. 450). Talvez a principal contribuição dessa associação,

---

<sup>6</sup> Essa associação entre a mulher ideal e a abelha também está presente no *Econômico* de Xenofonte (VII, 32-37).

entre esposas atenienses e a aranha, reside na possibilidade de se fazer uma distinção entre a representação ideológica das mulheres atenienses, ou gregas em um contexto mais amplo, e a realidade à qual elas eram confrontadas (Prieto, 1991, p. 449; Lessa, 2004, p. 72).

A tessitura se faz presente no universo da aranha desde o nascimento. O próprio Aristóteles observa isso ao afirmar que após nascerem elas começam logo a mover-se e a fazer uma teia (Aristóteles. *História dos Animais*. V.23, 555b; VIII (IX). 39, 623a). A teia é usada ainda pelas aranhas para prenderem as suas presas (Aristóteles. *História dos Animais*. VIII (IX). 39, 623a); elas permanecem no seu interior e taticamente se apropriam de suas presas. Talvez pudéssemos fazer a seguinte associação: teia – tecelagem – trama. O significado metafórico da ação feminina de tramar os fios de lã na tecelagem pode ser associado à *métis* (astúcia), que caracteriza a sua *phýsis*. Isto é, as esposas *tecem tramas* e através delas se fazem presentes na dinâmica social *políade*.

A *métis*, como Detienne e Vernant já enfatizaram, “... aparece sempre mais ou menos ‘nos vãos’, imersa numa prática que não se preocupa, em nenhum momento, mesmo quando ela a utiliza, em explicitar a sua natureza, nem em justificar seu procedimento”. Os autores ainda acrescentam que a *métis* é um modo de conhecer que combina o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida (Detienne; Vernant, 2008, p. 11 – *grifo dos autores*).

O uso do ato de tecer e de fiar como uma *métis* não é exclusividade de Filomela ou mesmo de Aracne. Dentre as personagens eternizadas pela literatura grega que laçaram mão de semelhante artimanha temos Penélope, de quem falaremos mais adiante, Ariadne e Clitemnestra, a título de exemplo. Vale ainda um destaque para a astúcia de um personagem masculino – Hefesto - que engendra uma armadilha para flagrar Afrodite e Ares o traindo em seu próprio leito. A menção ao liame feito por Hefesto é pertinente no momento porque a armadilha forjada pelo deus composta de argolas de ferro presas no teto sobre o leito mexia-se como fios de uma teia de aranha invisíveis. Nas palavras de Homero: “Laços pendiam também de cima, do teto, moventes. Mexiam-se como fios de uma teia de aranha (*arachnia leptá*), finíssimos, invisíveis. Nem um bem-aventurado, um deus, os perceberia, tal era o dolo” (Homero. *Odisséia*. VIII, 279-81). Os liames de Hefesto que prendem Ares e Afrodite resultam do saber (*technéentes*) e da prudência (*polýphronos*) (Homero. *Odisséia*. VIII, 296-



99). Na sequência, risos ecoam dos deuses que presenciaram a cena, pois como Hefesto, um vagaroso (*bradýs*), captou Ares, o mais rápido (*okýtatón*) dos deuses do Olimpo? (Homero. *Odisséia*. VIII, 329-32; Detienne; Vernant, 2008, p. 252-3). Aqui, assim como no caso de Odisseu, Homero nos atesta que a inteligência/astúcia prevalece sobre a força.

Retornemos às personagens femininas. O fio de Ariadne é fundamental para a vitória de Teseu frente ao Minotauro. Plutarco enfatiza esse fato, observemos:

Narra a maior parte dos escritos em prosa e verso que, ao desembarcar em Creta, Teseu recebeu de Ariadne, que se enamorara dele, o famoso novelo de lã e o segredo para se safar dos rodeios do labirinto. Matou então o Minotauro ...

(Plutarco. *Teseu*, 19, 1)

A passagem anterior explicita uma relação entre o fio e o conhecimento do labirinto. O fio de Ariadne torna inteligível o percurso projetado por Teseu. Desenrolar o fio é, então, *explicar* o Labirinto. Quando Teseu chegou ao Minotauro, o percurso foi explicado pelo desenrolar do fio. O que nos interessa mais precisamente é o fio de Ariadne e o seu modo de ação. Sua função é clara: Ele evita que Teseu se perca no interior do Labirinto e o reconduz à Ariadne que possui a extremidade do fio (Frontisi-Docrouix, 2009, p. 39-41). Assim sendo, podemos entender o Labirinto, local mais *simbólico* do que arquitetural, como um espaço associado à tecelagem. Se o Labirinto percorrido por Teseu é um espaço têxtil, o tecido que ele começa não pode então se realizar: não podendo ser tecido com um único fio; isto é, é necessário dois *gêneros* de fios, a urdidura e a trama, rapazes e moças em idade de casar (Sched; Svendro, 2003, p. 83 – *grifo dos autores*).

Outra personagem que faz uso do tecer como *armadilha* é Clitemnestra. Na *Oréstia* de Ésquilo, Clitemnestra sabe ao mesmo tempo idealizar uma artimanha e tecer o véu que lhe servirá para pegar sua caça, no caso Agamêmnon (Ésquilo. *Agamêmnon*. v. 1382 e 1636; Detienne; Vernant, 2008, p. 264). Clitemnestra assume aqui a sua condição de mulher aranha: tece para caçar a sua *presa*.

Assim sendo, mais do que tecer tramas e intrigas, como o associado comumente às personagens trágicas, as esposas podiam também lançar mão da tecelagem como um meio de comunicação entre si. Elas podiam

informar através da arte de tecer, e neste sentido esta atividade feminina podia ser entendida como uma tática das esposas para manterem sua coesão enquanto grupo.

Interessante nesse momento é resgatar a colocação de Frontisi-Ducroux de que “a atividade de tecer é por duas razões o espaço de voz feminina”. Primeiro, porque a arte de tecer pressupõe a convivência em grupo, isto porque as esposas, exercendo tal atividade em conjunto, formavam uma equipe eficiente, e com isso produziam mais e bem melhor do que se estivessem atuando em separado (Barber, 1992, p. 108; Lessa, 2004, p. 44). E o mais significativo para nós é que juntas mãe, filhas, amas, cunhadas, amigas se estabelecia um lugar de fala, de trocas de informações. Segundo, porque é um dos espaços de transmissão da tradição helênica. Ao tecer as mulheres cantam as canções e as narrativas importantes para a formação, principalmente dos filhos homens que permanecem junto delas até os sete anos de idade. Recuperando a fala de Frontisi-Ducroux:

Em resumo, o tear é o instrumento através do qual se transmite o patrimônio cultural aos futuros cidadãos, o qual os marcará para sempre. E esta transmissão se realiza por meio da voz das mulheres, muito antes que os poetas coloquem em relevo esta função educativa. Uma formação audiovisual na qual as palavras e as imagens tecidas se entrelaçam e se conjugam (Frontisi-Ducroux, 2004, p. 240).

Retornemos à articulação entre a tecelagem e a comunicação através dos mitos de Filomela e de Aracne. Começemos com as implicações da atitude de Tereu ao cortar a língua de Filomela. Se a palavra é própria do humano, a sua exclusão é como uma desumanização da personagem. O silêncio que é esperado como virtude essencial em uma esposa e exaltado nos textos literários não implica na interdição total da fala. Apenas a título de exemplo, podemos recuperar a tragédia *Ájax* de Sófocles onde o silêncio é concebido como o maior ornamento das mulheres (Sófocles. *Ájax*, vv. 405-408). Voltemos à mutilação sofrida por Filomela, ela evoca, antes de tudo, o trauma da violação e o mutismo que se imprime a ela, incapaz de verbalizar o que aconteceu (Frontisi-Ducroux, 2004, p. 236-7).

Através da tecelagem, a personagem mítica revela para a sua irmã (Procne) um relato de violação e de incesto. A linguagem do tecer, que é silenciosa, pode ser um indício dos segredos femininos que os homens não conseguem decodificar. Devemos ressaltar que a *escrita têxtil* de Filomela

tem uma relação estreita com um evento que afeta, de forma decisiva, o corpo feminino e que escrita ou figurativa, a mensagem gráfica se constitui numa linguagem silenciosa que se opõe à voz (Frontisi-Ducroux, 2009, p. 126).

Decifrar a mensagem do bordado de Filomela requer do receptor um saber específico que os grupos masculinos não possuem acesso. Até mesmo porque, a tecelagem é uma linguagem silenciosa que substitui a sonora. E para os grupos de homens, a linguagem sem a sonoridade é uma anomalia com a própria ideia de publicidade da *pólis*. Até mesmo porque a leitura sonora era vista como uma prática de vida em sociedade (Cavallo; Chartier, 1998, p. 11) e propiciadora de uma integração da comunidade.

O tapete bordado permite ainda que pensemos na relação entre conhecimento auditivo e visual. Este permite uma relação de maior distância, mais especulativa e impessoal, com a informação, sobretudo quando ela é transmitida através das palavras escritas por alguém que não está presente; enquanto aquele depende do contato direto, pessoal, entre quem fala e quem ouve, entre mensagem verbal e percepção auditiva. Ao tecer a sua mensagem, Filomela a *congela* e, com isso, permite o seu amplo alcance, mesmo que restrita aos grupos de femininos.

O ato de tecer pode ser analisado também como uma metáfora à união sexual. Aliás, as conotações sexuais da tecelagem são postas em evidência principalmente com Filomela: Primeiro, porque a relação sexual é um estupro. Segundo, porque tecendo ela duplica o ato através da representação e da denúncia (Frontisi-Ducroux, 2009, p. 119). O entrelaçamento, em especial quando o ato sexual tem uma função geradora ou engendradora, implica em dois indivíduos sexualmente diferentes. Frontisi-Ducroux afirma que:

Tecer se descreve como cruzar dois fios de diferente gênero; o fio da urdidura, cujo nome, *stémon*, é masculino, e é grosso e sólido; e a *króke*, palavra feminina, a trama, mais fina e mais flexível. Estes dois fios saem das mãos da fiandeira, que faz girar entre seus dedos umedecidos com saliva, ou sobre a sua coxa, o copo de lã que deverá afinar, esticar e solidificar. Gesto não isento de contornos eróticos e cuja finalidade também é geradora (Frontisi-Ducroux, 2004, p. 237-8).

A tecelagem possibilita às mulheres um poder de controle sobre o tempo. O ato cíclico de tecer e de destecer permite que o tempo *pare* na *Odisséia* de Homero. A tecelagem era o modo de ação da personagem. Ela

se servia dela para retardar os acontecimentos e constantemente adiando a sua decisão. Penélope é a única mulher, fora as deusas, que metaforiza bons trabalhos os colocando a serviço da arte do engano (Frontisi-Ducroux, 2009, p. 90-1). Vejamos para tal o caso de Penélope:

Passa ela, então, a tecer uma tela mui grande, de dia:  
 À luz dos fachos, porém, pela noite destece o trabalho.  
 Três anos isso; com dolo consegue embair os Aquivos.  
 (Homero. *Odisséia*. II, 104-106).

Penélope faz uso premeditado dessa artimanha para retardar a sua decisão frente a um novo casamento e para aguardar o retorno de Odisseu, que ela acredita irá acontecer. Lembremos que a premeditação é um componente essencial da *métis*. Não importando as razões que a move, a personagem de Homero consegue o controle por mais de três anos sobre o tempo. Poder esse assegurado pela sua *métis* e pela sua *sophía* acerca de uma atividade, conforme já mencionamos, essencialmente do universo das mulheres. Pela tecelagem as mulheres podiam se realizar e angariar o reconhecimento coletivo de uma de suas competências. A arte de tecer se constituía em uma das formas de garantia de acesso das mulheres à cultura, pois tecer é próprio da vida civilizada. A habilidade nas atividades manuais é tida como uma das principais virtudes que se esperam das mulheres; porém, essas mesmas atividades tão nobres para as mulheres também são objetos de desmedida, *hýbris*. Nesse sentido, o exemplo mais contundente é o mito de Aracne. A sua desmedida se caracteriza pelo excesso de orgulho que os deuses não toleram.

Ao desafiar Atena, Aracne se excede e deixa de lado o respeito aos deuses, rebaixando a fronteira que existe entre os humanos e as divindades. O mito vinculado à Atena está centrado na forma de seu nascimento e nos seus variados atributos: guerreira, aversa ao casamento e à maternidade, vinculada à *téchne*, às artes urbanas e, principalmente, à produção têxtil (Reeder, 1995, p. 239; Lessa, 2004, p. 128).

Mas o desrespeito à autoridade de Atena pode ter explicações no fato de Aracne ter sido educada sem a presença feminina. Nesse sentido, ela rejeita a tutela de uma mulher, mesmo que deusa. Educada exclusivamente por seu pai, ela ignora a autoridade e a experiência da deusa, se esquivando de aceitar a “transmissão cultural e religiosa que une a deusa às mulheres, as quais ela ensina os labores femininos” (frontisi-ducroux, 2004, p. 256).

Enquanto no mito de Aracne o respeito ao pai é constante e *explica* a afronta à Atena, no caso de Filomela vemos uma situação oposta. Ao optar por matar o filho e dá-lo como refeição ao próprio marido e pai da criança, Procne se vale do fato da sociedade grega antiga considerar a participação feminina na geração de filhos como passiva, garantindo aos homens a condição de ativos e de detentores exclusivos de paternidade. Vale ressaltar que a presença masculina nos dois mitos é fundamental, mas no de Filomela a *hýbris* é desencadeada pelo masculino. Tereu assume o comportamento de um bárbaro quando a violenta.

O êxito de Aracne é desencadeado pela cólera de Atena. Aracne se iguala ou até mesmo supera a deusa no trabalho da lã, campo mais feminino de suas atividades artesanais. Mais uma vez recorreremos à Frontisi-Ducroux, que aponta duas razões para a cólera da deusa:

1. O conflito acontece no campo da beleza estética. As atividades manuais ensinadas por Atena às mulheres são obras de beleza estética e Aracne ao tecer um tapete esteticamente perfeito, ameaça a deusa;
2. O tema desenvolvido por Aracne abarca a intensa atividade sexual. Seu tapete respira desejo e prazer, representando a felicidade dos deuses. Atena é uma deusa que se mantém virgem, rejeitando a esfera dos desejos envolvidos na sexualidade (Frontisi-Ducroux, 2004, p. 264).

Independente de serem personagens míticas, Filomena, Procne, Aracne e as demais personagens femininas que analisamos revelam um comportamento feminino distanciado do modelo idealizado pelos gregos antigos, caracterizado pela passividade, silêncio e submissão. Esse relacionamento entre representação e realidade é um enigma inexorável para o classicista interessado em gênero; isto porque enquanto as mulheres da vida cotidiana têm as suas vidas relegadas ao mundo do silêncio público, da reclusão no *oîkos* e da passividade, as personagens da ficção exercem papéis excepcionalmente ativos (Ver: Gilhuly, 2009, p. 5). No caso das personagens míticas que estamos abordando observamos que elas se caracterizam pelas relações de poder, pela ausência do silêncio, pela postura ativa, entre outras.

Retornando aos mitos de Filomela e de Aracne, a título de conclusão, podemos enfatizar que a tecelagem, elemento que os une diretamente, pode ser concebida como expressão de defesa e de comunicação, que se configuram em relações de poder. Começemos pela defesa. Em ambos os

mitos, ela se faz presente. Filomela se protege ao narrar a violação à própria irmã, evitando que a repetição da mesma e permitindo a punição de Tereu; enquanto Aracne defende a sua habilidade e a estética do seu tecido.

No que se refere ao aspecto da comunicação, Filomela tece para revelar a violação ao seu corpo; já Aracne explicita a sua habilidade, além de evidenciar a sua desobediência aos deuses e ao comando feminino, representado por Atena.

As narrativas míticas que analisamos *tecem* o feminino ao trazerem a público a força da comunicação dos grupos de mulheres. Elas explicitam um feminino que enuncia um distanciamento das idealizações esperadas do comportamento das mulheres. Elas evidenciam mulheres que se comunicam, que denunciam, que se rebelam, que agem, que exercem o poder, que se emocionam, que se encontram, na verdade, imersas nos conflitos inerentes à natureza humana e da feminina, em especial. Ao tramarem os fios na ação de tecer, as mulheres revelavam aos atenienses a sua *métis*.

## Bibliografia

- ACHARD, G. (1994) *La Communication à Rome*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- ARISTÓFANES (2000). *As Aves*. Trad. A.S. Duarte. São Paulo: HUCITEC.
- ARISTÓFANES (1998). *Lisístrata*. Trad. Ana Maria C. Pompeu. São Paulo: Ed. Cone Sul.
- ARISTOPHANE (1977). *Lysistrata*. Paris: Les Belles Lettres, 8<sup>a</sup> ed..
- ARISTÓTELES (2006 -Tomo I-, 2008 -Tomo II. *História dos Animais*. Trad. M<sup>a</sup>. F. S.e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- ARISTOTLE (1995). *Poetics*. Trad. Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press.
- BARBER, E.J.W.(1992) The Peplos of Athena. In: NEILS, J. *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. New Jersey: Princeton University Press.
- BUXTON, R. (1996) *La Grèce de l'Imaginaire, les Contextes de la Mythologie*. Paris: Édition la Découverte.
- BRANDÃO, J.S. (2000). *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 3 volumes.
- CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (1998). *História da Leitura no Mundo Ocidental*. São Paulo: Ática.

- DETIENNE, M; VERNANT, J-P. (2008) *Métis: As astúcias da inteligência*. São Paulo: Odysseus.
- ÉSQUILO (2007). *Agamemnon*. Trad. T, Vieira. São Paulo: Perspectiva.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2006) *El Hombre-Ciervo y la Mujer-Arana: Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid: Abada Editores.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2009). *Ouvrages de Dames: Ariane, Hélène, Pénélope...* Paris: Éditions du Seuil.
- GILHULY, Kate (2009). *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HOMERO (2001). *Odisséia*. Trad. C. A. Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- HOMERO (2007). *Odisséia*. Trad. D. Schüler. Porto Alegre: L&PM.
- HORNBLOWER, S; SPAWFORTH, A.(2003). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- LESSA, F.S. (2004). *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- LESSA, F.S. (2010). *Mulheres de Atenas: méliissa - do gineceu à agorá*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- PLUTARCO (1991). *Teseu*. In: *Vidas Paralelas*. Trad. G.C. Cardoso. São Paulo: PAUMAPE.
- PRIETO, A.(1991). La Parole Féminine dans la Grèce Ancienne. *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*. Paris: Les Belles Lettres.
- REEDER, E.D. (1995). Women and Men in Classical Greece. In: REEDER, E.D. *Pandora: Women in Classical Greece*. Maryland/New Jersey: The Walters Art Gallery Baltimore and Princeton University Press.
- SCHEID, J.; SVENBRO, J. (2003). *Le métier de Zeus: Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris: Errance.
- SOPHOCLES (1994). *Ajax*. Trad. H. Lloyd-Jones. London: Harvard University Press.