

**A TÉCNICA DE TRABALHOS BEM BELOS:
A TECELAGEM E SEU VOCABULÁRIO CORRELATO
NA ÉPICA GREGA³⁰**

Marina Pereira Outeiro (UFRGS)
marina_outeiro@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo consagra-se ao estudo das práticas relativas à tecelagem e ao vocabulário a ela associado, conforme expresso na poesia épica grega. Inicialmente, investiga-se a técnica da tecelagem tal como se supõe que fosse praticada na Grécia homérica (século VIII a.C.), a partir de dados fornecidos pelo aporte arqueológico e textual, destacando-se a tecelagem realizada por Penélope, a filha de Icário. Nessa primeira etapa, são considerados os conceitos de história nova, gênero, arqueologia de gênero e arqueologia clássica. Em seguida, é arrolado um conciso repertório lexical referente à arte de tecer, extraído da épica grega, isto é, os poemas homéricos e hesiódicos e os hinos homéricos. Para tanto, são privilegiados dicionários etimológicos e bases de dados que disponibilizam textos antigos, especialmente gregos e latinos.

Palavras-chave: Épica grega. Arte da tecelagem grega. A figura de Penélope.

1. Questões preliminares

Dentre as atividades femininas retratadas pelos poemas homéricos³¹, merecem destaque os trabalhos exercidos junto ao tear e aqueles relacionados a suas atribuições acessórias, como a fiação e o bordado. Em seus cantos, Homero descreve como as esposas e as filhas dos heróis, assim como as deusas, dedicavam grande parte do dia ao exercício da tecelagem, fiando, tecendo e bordando com as próprias mãos, fosse solitariamente ou na companhia de escravas ou amigas.

A prática da tecelagem não se limitava a um mero entretenimento feminino, adequado especialmente às mulheres da nobreza. O produto fi-

30 Agradeço as contribuições da professora Luciana Malacarne, fundamentais para a realização desta pesquisa. Este artigo foi desenvolvido a partir da dissertação de mestrado, intitulada "A Filha de Icário, Penélope Bem-Ajuizada": *A métis e a kléos* da rainha tecelã de Homero (2017).

31 A *Iliada* e a *Odisseia* são frutos da tradição oral grega que, atribuídas ao *aedo* Homero, teriam sido consolidadas durante século VIII a.C. Os épicos narram de forma poética as realizações e conquistas dos ilustres ancestrais gregos, os reis e os príncipes que interagiam com os deuses olímpicos enquanto lutavam na guerra contra Troia.

nal da fiação e da tecelagem, o tecido, prestava-se a muitas finalidades para além da necessidade imediata do vestuário do grupo familiar. John Scheid e Jesper Svenbro (2010, p. 15) registram o caráter metafórico da tecelagem e do tecido, privilegiando o campo político, conjugal e poético:

Entre as representações que os gregos fizeram do social, dos laços entre os homens e da coesão do grupo humano, e até mesmo da cidade, há uma talvez mais do que todas as outras, que parece fabricar o social: a tecelagem. Doméstica ou política, profundamente ritual, a tecelagem opera um conjunto de noções suscetíveis de se inscreverem na memória coletiva, assim como tantos outros gestos que permitem apreender o social, tocá-lo.

Para os autores, o ato de tecer fornece aos homens e às mulheres um paradigma compreensível, esquadrinhando noções sobre a essência da coesão social, tanto em termos familiares quanto cidadãos. Os estudiosos assinalam como a tecelagem evidencia as possibilidades e as pretensões para se pensar a vida mediante um regime comunitário, uma vez que essa atividade remete à unificação, especialmente a elementos que devem ser unidos.

Especialmente na *Odisseia*, é possível destacar a presença de várias passagens e personagens vinculadas à prática da tecelagem. No canto inicial, Telêmaco exorta Penélope a cuidar dos afazeres “do tear e da roca” e a ordenar a execução do mesmo trabalho às criadas (HOMERO, 2014, 1, 357). Na sequência do poema, o deus Hermes, ao chegar à ilha de Ogígia portando uma mensagem de Zeus, encontra a deusa Calípsso “cantando com bela voz, ativa junto ao tear” (HOMERO, 2014, 5, 61-2). Arete, a rainha dos feácios, por sua vez, “junto à lareira, à luz do fogo, volteando fios púrpura na roca, assombro à visão, reclinada contra a coluna; criadas sentam-se atrás dela” (HOMERO, 2014, 6, 305-7), e mais adiante os companheiros de Odisseu, explorando a ilha de Aiaie, ao se aproximarem do palácio de Circe, vislumbram a deusa junto ao pórtico, “cantando com bela voz, ativa junto ao grande tear imortal”. (HOMERO, 2014, 10, 221-2)

Dominar as perícias necessárias à confecção de tecidos se constituía ao mesmo tempo em um dever e uma virtude exigidos pela norma social a todas as mulheres gregas. A tecelagem despontava como a única habilidade que Palas Atena ensinou a Pandora: criada com a finalidade de ser um mal que encantasse o espírito, a primeira mulher foi instruída pela deusa unicamente na arte de tecer urdiduras. (HESÍODO, 2012, p. 64)

A tecelagem era uma atividade cotidiana cujo produto final era um artefato indispensável para suprir uma das necessidades mais básicas da vida, a vestimenta. Cabia às mulheres a responsabilidade de prover os tecidos que seriam usados como trajés, roupas de cama, mantos para o mobiliário, sudários.

Sob a égide da corrente teórica denominada História Nova, que propõe novos enfoques, métodos e campos temáticos, observa-se o alargamento do campo de interação entre a história e as outras ciências sociais. O contato com outras disciplinas e o alargamento documental coincidiram com o interesse da Nova História por recortes temáticos considerados pelos historiadores tradicionais, até então, como secundários, consoante registra Peter Burke (2011, p. 11):

nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo [...], a feminilidade [...], a leitura [...], a fala e até mesmo o silêncio.

Nesse sentido, o termo “gênero” aplicado à mulher passou a ser usado com o intuito de conferir ilustração e respeitabilidade aos trabalhos acadêmicos consagrados a desvelar a história das mulheres. A preferência por essa expressão se destinava à conveniência do repertório das ciências sociais, enquanto, aparentemente, indicava um rompimento com as políticas feministas. Entretanto, Joan Wallach Scott (1995, p. 75) salienta que o termo implica a noção de que qualquer informação sobre as mulheres se relaciona diretamente com informações sobre os homens:

Além disso, o termo “gênero” também é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm a capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior.

O conceito de gênero evidencia um processo cultural que determina a natureza dos papéis atribuídos aos homens e às mulheres e influencia decisivamente a construção social das subjetividades designadas para os sexos. A historiadora sustenta que o gênero se constitui em uma categoria social infligida sobre um corpo sexuado, de modo que propicia a diferenciação das práticas sexuais das funções outorgadas às mulheres e aos homens.

As personagens femininas dos épicos homéricos foram estudadas por Andromache Karanika. A autora destaca que, dentre elas, Helena foi

retratada na *Ilíada*³² tecendo uma tapeçaria. A professora observa que a “tecelagem, enquanto uma atividade distintamente feminina, está associada com ela nesta cena, estabelecendo sua vida doméstica e o direito ao seu espaço”. (KARANIKÁ, 2014, p. 25)

A arqueologia de gênero busca associar os conceitos de “espaço” e “mulher”, assumindo que as mulheres necessitam redefinir sua identidade, e, para tanto, propõe os parâmetros sobre os quais essa identidade se constrói: o tempo e o espaço. De acordo com Ruth Falco Martí, as mulheres eram estimuladas a priorizar o espaço, não somente em virtude de sua responsabilidade para com o cuidado da prole, mas igualmente para zelar pelo grupo social, compromisso que implicava a execução das tarefas de manutenção da vida diária, como o preparo de alimentos e a confecção dos tecidos para o vestuário:

Devemos pensar que o “espaço” é uma dimensão estática, enquanto o “tempo” é uma dimensão dinâmica e, em razão desses dois conceitos, podemos classificar as identidades do homem e da mulher. Os homens fazem seu modelo de realidade construído sobre a prioridade do parâmetro “tempo”, enquanto as mulheres mantêm uma percepção da realidade sobre o parâmetro mais estático, o espaço. [...] A identidade do gênero feminino manteve a preferência do “espaço” como eixo construtor da realidade, enquanto a identidade de gênero masculina deu prioridade ao “tempo”. (MARTÍ, 2003, p. 205, tradução nossa)

A consolidação de uma identidade feminina foi estabelecida mediante o desenvolvimento de um papel afetivo e expressivo, bem como através da vinculação das mulheres ao espaço físico, e, em virtude dessas premissas, as mulheres passaram a ser automaticamente associadas ao âmbito doméstico e seus afazeres.

Os trabalhos junto à roca e ao tear despontavam como ofícios próprios das mulheres, sobretudo daquelas de ascendência nobre, uma vez que tais práticas remetiam ao enclausuramento doméstico, uma medida que, ao mesmo tempo, contribuía para a manutenção da fidelidade conjugal feminina. Remetendo-se aos trabalhos de Eva C. Keuls, Kathryn Sullivan Kruger (2001, p. 53) aponta que

aprender a fiar e tecer se caracterizava como “um elemento importante na aculturação da mulher [...], o segundo em importância, perdendo apenas para o casamento”. A tecelagem assegurava que as mulheres permanecessem dentro da casa, na segurança incontestada da *gynaikonitides*, ou seja, os aposentos

32 “Tecia uma urdidura, cor de pórforo, ampla, dupla trama. Bordava nela os muitos prélios que os domacorcéis Troicos e os Aqueus de veste brônzea, à discricção de Ares por ela pugnavam” (*Il.* 3.12)

privados das mulheres.

Mesmo que a presença física das mulheres não fosse admitida fora da esfera privada, o trabalho feito por suas mãos poderia circular publicamente, com os mais diversos fins.

O exame dos épicos de Homero, da obra hesiódica e dos hinos homéricos evidencia diferentes usos do vocabulário grego relacionado à tecelagem: além de serem empregados diferentes termos para significar "fiar", "tecer", "tramar" etc., o sentido de tais vocábulos ultrapassa o valor concreto dessas atividades. Embora considerada enquanto competência essencialmente feminina, a relevância da tecelagem ocasionou a propagação de seus termos correlatos, que passaram a ser empregados para referir atividades de natureza mental, política, social e cultural, tomando a aparência de metáforas para qualificar pensamentos e intenções astuciosas, ofícios que demandavam habilidades, e para aludir temas como o destino, a vida e a morte e os poderes invisíveis que influenciavam a sorte dos homens e mulheres da Grécia.

Nesse sentido, foi elaborado um conciso léxico de termos gregos referentes à tecelagem, composto de sete verbos e seis substantivos encontrados no texto homérico. Tais palavras foram então introduzidas no *Diogenes*, uma excelente ferramenta de busca e navegação em bases de dados de textos antigos, principalmente latinos e gregos, que são publicados pelo *Thesaurus Linguae Graecae* e o *Packard Humanities Institute*. A pesquisa foi limitada aos textos da épica grega, isto é, às obras de Homero e Hesíodo e aos hinos homéricos – obras do *corpus* da língua grega que se enquadram no período de tempo em que se concentra a presente investigação.

Isso posto, as palavras arroladas para esta pesquisa foram: *analyō* (ἀναλύω)³³, *ēlakátē* (ἤλακάτη)³⁴, *hyphainō* (ὑφαίνω)³⁵, *dólos* (δόλος)³⁶, *histós* (ἱστός)³⁷, *mēdos* (μηδος)³⁸, *mētis* (μητις)³⁹, *mýthos* (μῦθος)⁴⁰,

33 Consoante o *Dicionário Grego-Português*, (MALHADAS; DEZOTTI & NEVES, 2006, v. 1, p. 62), 'desligar; desatar; soltar'.

34 *Ibidem* (v. 2, p. 196), 'roca; fuso da roca'.

35 *Ibidem* (v. 5, p. 189), 'trabalhar no tear; tecer; urdir'.

36 *Ibidem* (v. 1, p. 249), 'engenho enganador; armadilha; maquinação engenhosa; embuste'.

37 *Ibidem* (v. 2, p. 244), 'eixo de um tear'.

38 *Ibidem* (v. 3, p. 172), 'pensamento; designio; intenção'.

klóithō (κλώθω)⁴¹, *néō* (νέω)⁴², *plékō* (πλέκω)⁴³, *strōpháō* (στρωφάω)⁴⁴, *tolypeúō* (τολυπεύω)⁴⁵.

Inicialmente, buscou-se vertê-las ao português e cotejar suas nuances semânticas por meio do uso dos dicionários de Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti e Maria Helena de Moura Neves (2010), Henry George Liddell, Robert Scott e Henry Stuart Jones (disponível no próprio *Diogenes*) e Anatole Bailly (2000). Em seguida, procedeu-se à análise etimológica e filológica de tais vocábulos, com o auxílio dos dicionários etimológicos de Pierre Chantraine (1999) e Robert Beekes (2010), a fim de determinar, se possível, sua origem indo-europeia ou não, sua ancestralidade e a eventual presença de suas raízes formadoras em outros idiomas (no latim, por exemplo). Com efeito, a partir da análise das raízes dos termos, foi possível apreender os sentidos mais primitivos implícitos em tais vocábulos, como será exposto a seguir.

2. A produção têxtil: ponderações sobre a tecelagem

As mulheres detinham o domínio de todo o processo produtivo que envolvia a atividade têxtil. A laboriosa execução desse ofício demandava a participação de duas ou mais executantes, como salienta Fábio de Souza Lessa (2004, p. 44):

A tecelagem, além de ser uma atividade virtuosa para a esposa, se constituía em uma tarefa que pressupunha, quase sempre, um grupo para a sua realização; isso porque as esposas, exercendo tal atividade em conjunto, formavam uma equipe eficiente, e com isso produziam mais que se estivessem atuando em separado. [...] Sue Blundell enfatiza, indiretamente, a necessidade de um grupo para a realização das atividades da tecelagem, ao afirmar ser necessário um período de seis semanas para uma mulher produzir material suficiente para a confecção de um *péplos* ou de um *chitón*.

39 *Ibidem* (v., p. 174), 'sabedoria; prudência; habilidade'.

40 *Ibidem* (v. 3, p. 185), 'palavra; discurso; matéria de um discurso; discurso; narrativa'.

41 *Ibidem* (v. 3, p. 78), 'fiar; tecer'.

42 *Ibidem* (v. 3, p. 197), 'fiar'.

43 *Ibidem* (v. 4, p. 91), 'trançar; entretecer; entrelaçar; tramar'.

44 *Ibidem* (v. 5, p. 42), 'virar e revirar; virar continuamente'.

45 *Ibidem* (v. 5, p. 134), 'enrolar em novelo de lâ, em fuso'.

Fábio de Souza Lessa igualmente destaca que, no decorrer dessa convivência exigida pela prática laborativa, havia um incentivo para o processo de interação social entre as esposas, as filhas e as demais mulheres do espaço doméstico. A senhora da casa, em se tratando de um *oikos* próspero, poderia contar com o auxílio de suas escravas, além de, no caso de ter filhas, também instruí-las nos trabalhos do tear. Em famílias menos abastadas, era possível que mulheres externas ao círculo doméstico nuclear, como irmãs, sogras, cunhadas ou vizinhas, contribuíssem para a execução desses afazeres.

Antes de manipular o tear, era preciso adquirir o fio que seria transformado em tecido. Um dos materiais mais usados para a sua confecção era a lã ovina. Nessa etapa produtiva da confecção têxtil, a única fase que contava com o auxílio masculino, era necessária a tosquia do pelo do animal. Após a tosquia, tinha início o esforço feminino para limpar e lavar manualmente a lã em estado bruto.

Em seguida, prosseguia-se com a cardação, ou cardagem, processo em que as fibras eram desemaranhadas, permitindo a retirada completa de eventuais impurezas. Durante a cardação, comumente as mulheres utilizavam um instrumento chamado *epínetron*, que, segundo Maria Angélica de Souza (2005, p. 66), encaixava-se entre o joelho e a coxa da fiandeira e possuía uma face superior áspera, em forma de concha, para eriçar, amassar a lã e facilitar o trabalho de puxar, enrolar e correr com o fio que estava sendo fiado. O uso dessa ferramenta eliminava os nós, separando as fibras e deixando a lã pronta para a fiação.

Uma vez adquirida e beneficiada a matéria-prima, as mulheres passavam à etapa seguinte da produção têxtil, a fiação. Essa atividade demandava o manejo de certas ferramentas básicas, segundo a listagem de Fábio de Souza Lessa (2004, p. 45): “o cesto para a lã – *kálathos* –, um fuso de prata e um de madeira e três pesos para dar tensão ao fio”. O autor destaca que esses objetos eram leves, portáteis e facilmente deslocáveis. Essas condições permitiam a realização dessa tarefa em outros ambientes domésticos, além dos aposentos femininos.

O fuso era um instrumento cilíndrico feito de madeira ou metais como prata ou ouro. Na parte superior, havia um pequeno gancho por onde se passava a fibra, abaixo do qual estava o contrapeso, uma estrutura em formato redondo que servia para dar estabilidade ao fuso. Logo depois do contrapeso, estava a haste, conforme registra William Smith (1875, s.v. “fusus”):

O fuso era um bastão de 25 ou 30 centímetros de comprimento, tendo numa ponta uma fenda ou presa (*dens*, ἄγκιστρον), na qual se fixava o fio, de modo que o peso do fuso pudesse continuamente puxar para baixo o fio enquanto ele era formado. A extremidade inferior inseria-se em uma pequena roda chamada de espiral (*vorticellum*), feita de madeira, pedra ou metal, destinada a manter o fuso mais estável e fazê-lo girar. (Tradução nossa)

A constituição do fuso, isto é, seu tamanho e seu peso, dependia da espessura do fio que a fiandeira desejava obter, porém as dimensões do instrumento invariavelmente se adequavam ao manejo da mão feminina, de modo que a fiandeira pudesse empunhá-lo com facilidade, torcendo o fio completamente, sem deixar o fuso cair.

Analisando o método de fiação manual utilizado pelas atuais fiandeiras das regiões mediterrâneas, os arqueólogos Ian Jenkins e Sue Bird (1979-1982, p. 3-4) defendem que a prática empregada pelas mesmas pouco difere da técnica utilizada pelas mulheres da Grécia Antiga:

A fiandeira toma uma pequena porção de lã previamente fiada para servir como corda guia e a amarra na ponta do fuso. Segurando o fuso numa mão, ela põe a ponta não amarrada da corda guia sobre fibras de lã previamente alisadas ou desemaranhadas, que ela segura na outra mão. Ela então suspende o fuso pela ponta da corda guia e começa a girá-lo. A ação rotatória do fuso é mantida e regulada pelo peso da espiral. A ponta da corda guia torce-se e agarra as fibras de lã. A fiadora envolve mais uma porção das fibras com os dedos, e elas são transformadas em fio pela ação do fuso. À medida que a rotação continua, o comprimento do fio recém-fiado aumenta até finalmente o fuso alcançar o chão. A rotação é interrompida, e a mulher enrola o novo fio sobre a haste do fuso. Ela deixa desenrolada a última porção do fio e, suspendendo o fuso a partir deste, como antes, continua fiando até que o fuso fique cheio. (Tradução nossa)

A fiandeira separava um pedaço de lã ou outra fibra têxtil e o enrolava com os dedos, até obter um cordão ou “corda guia”, que era amarrada na haste do fuso, passada em uma fenda do contrapeso e, por fim, enlaçada no gancho. Fixada dessa maneira, a corda guia permitia à fiandeira deixar o fuso suspenso no ar e assim, girá-lo (como um pião). Depois a fiandeira enrolava um pedaço de lã na parte superior da corda guia e girava a haste do fuso, criando um movimento circular ascendente que torcia a lã.

Conforme o fio era fiado e crescia em comprimento, a fiandeira o tirava do gancho e o enrolava na haste do fuso. Assim, ela soltava mais um pouco de lã que estava atada na extremidade superior da corda guia, prendia novamente uma parte do fio no gancho e tornava a girar o fuso, repetindo todos os movimentos até fiar toda a quantidade de lã que tives-

se à disposição ou de que necessitasse.

Ao examinar a imagem estampada em um *oinokhóē*, atribuída ao pintor de Brygos⁴⁶, Fábio de Souza Lessa (2004, p. 51) descreve os procedimentos de uma fiandeira: “no centro da imagem temos uma mulher de pé, segurando com a mão a roca – *ēlakátē*. O polegar e o dedo indicador da direita seguram o fio – *ēlakata* – enquanto o fuso – *átraktos* – gira de modo a puxá-lo para baixo. Observamos que a ponta do fio foi amarrada em um peso, de modo a mantê-lo em constante tensão”. Segundo o professor, a roca poderia ser utilizada em conjunto com o fuso, com a mesma finalidade, isto é, a prática da fiação.



Fig. 1 – Fuso e Roca

Evidentemente, o manuseio desses dois objetos demandava concentração e perícia. Igualmente Ian Jenkins e Sue Bird (1979-1982, p. 4) afirmam que a fiação poderia ser feita com o auxílio da roca, destacando que esta poderia ser constituída de “um cabo de madeira ou de metal, cuja extremidade possuía o formato de uma espiga, para prender a lã de um puxador a outro”.

De acordo com William Smith, a roca se constituía em um ins-

46 Disponível em:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399971&partId=1&searchText=Brygos&page=1. Acesso em: 3-07- 2016.

trumento complementar ao fuso e, à sua semelhança, possuía uma estrutura delicada, permitindo que a fiandeira o segurasse debaixo do braço oposto ao que sustentava o fuso. As rocas poderiam ser confeccionadas tanto com materiais comuns e de maneira singela, como de maneira artística, mediante o uso de metais nobres, como o ouro; essas diferenças materiais eram relativas à condição social da fiandeira que usava o instrumento:

A roca, aproximadamente três vezes mais comprida do que o fuso, forte e grossa em proporção, geralmente era um bastão ou um junco com uma expansão próxima ao topo para segurar a roda. Às vezes era ornamentada e feita de materiais preciosos. [...] Rocas douradas são atribuídas, por Homero e Píndaro, às deusas e outras mulheres de notável dignidade, que eram chamadas *χρυσήλακατοι* (*khrysēlákatoi*). (SMITH, 1875, s.v. “fusus”, tradução nossa)

Cenas de mulheres manuseando a roca e o fuso, bem como diversas temáticas alusivas ao universo feminino, foram registradas em profusão pelos artistas gregos em vasos de cerâmica, conforme exemplifica o *oinokhōē* anteriormente referido. Sylvia Constant Vergara argumenta sobre as possibilidades de análise depreendidas a partir dos registros iconográficos para a reformulação dos conceitos relativos ao papel desempenhado pelas mulheres na sociedade grega.

Os estudos da iconografia presente na cerâmica instigam numerosas questões e demandam cautela interpretativa. Sylvia Constant Vergara destaca três dicotomias interligadas entre si⁴⁷, registradas nos campos da arqueologia e das artes, uma vez que esses limites seriam imperceptíveis tanto para o pintor como para o público da antiguidade grega:

Em muitos vasos, inclusive naqueles que retratam o feminino, não temos condições de traduzir a intenção do pintor. Queria registrar uma cena diária ou representar uma narrativa mítica? Queria representar uma mulher comum ou uma Musa? Uma Musa ou a poetisa Safo? Esse é um dos pontos nos quais percebemos uma necessária mudança de modelos de interpretação iconológica. (VERGARA, 2008, p. 152-153)

Em seus estudos de cenas de mulheres tocando instrumentos musicais no interior do gineceu, uma vez ausentes elementos que possam conotar uma presença divina, Sylvia Constant Vergara privilegia identificá-las como episódios humanos de divertimento musical.

O despontar do repertório iconográfico oriundo da cerâmica como

47 Conforme o autor (VERGARA, 2008, p. 152): “1.^a) realismo e idealismo; 2.^a) temática humana/cotidiana e temática mitológica; 3.^a) sentido denotativo e sentido conotativo”.

instrumento de análise para historiadores e historiadoras dedicados às investigações referentes ao papel feminino na sociedade grega figura entre as vantagens provenientes da aproximação disciplinar entre a história antiga e a arqueologia clássica.

A origem do interesse pelos vestígios arqueológicos legados pelas culturas clássicas, isto é, grega e romana, pode ser esquadrihada desde o Renascimento, através da coleção de obras de arte produzidas nas antigas Grécia e Roma. Todavia, a redescoberta de cidades como Roma, Pompeia e Herculano, mediante escavações praticamente desprovidas de suporte científico, impulsiona definitivamente o surgimento da disciplina, como aponta Pedro A. Funari (2004, n.p.):

A arqueologia clássica como uma atividade acadêmica derivou da Filologia e era, normalmente, praticada em instituições devotadas aos estudos clássicos. Em muitos lugares, a arqueologia e a história da arte foram consideradas como temas gêmeos, já que o estudo dos restos materiais do mundo antigo concentrou-se, em primeiro lugar, na grande arquitetura, escultura e pintura.

O professor destaca que, em seus primórdios, a disciplina se encontrava profundamente vinculada às pretensões imperialistas de países como Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha, que, conseqüentemente, fundaram proeminentes institutos dedicados aos estudos arqueológicos clássicos. Cientes das origens políticas perpassadas por questões de identidade nacional, os atuais estudiosos da Arqueologia Clássica se dedicam à análise do campo discursivo e epistemológico da disciplina, procurando compreender como se estabelecem os objetos de conhecimento dessa matéria.

A princípio, a arqueologia clássica privilegiava objetos artísticos vultosos, como estatuária, padrões arquitetônicos e composições mosaicas monumentais, enfim, artefatos que remetiam ao fausto e à grandiosidade da cultura greco-romana, e concentrava suas pesquisas de campo essencialmente na Grécia e na Itália. Contudo, mediante a progressiva renovação disciplinar experimentada pela disciplina, os pesquisadores passaram a trabalhar ao longo de toda a extensão do Mediterrâneo, bem como em regiões do norte-europeu, e a valorizar artefatos outrora desprezados, isto é, objetos cotidianos como ânforas, tijolos e mesmo uma infinidade de itens em bronze.

Nas últimas décadas, numerosas pendências assombraram os pesquisadores clássicos, especialmente os arqueólogos desse campo, em vista do questionamento acerca da relevância dos estudos do mundo antigo, segundo destaca Mark D. Groover (2002, p. 122):

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

O latim e grego foram ensinados para alunos em escolas elitizadas, e o mundo clássico foi idealizado como um modelo para potências imperialistas modernas. No entanto, os estudiosos clássicos têm sido marginalizados na sociedade, pois impérios já não existem, nem mesmo se encontram em voga, e a arqueologia clássica tem sido desafiada por colegas arqueólogos que a consideram uma disciplina conservadora e, em grande parte, fora de contato com a ciência moderna. (tradução nossa)

Mark D. Groover assinala que, mesmo em face de percalços, os arqueólogos clássicos têm-se empenhado para interagir com as tendências pós-processualistas, isto é, a ênfase na subjetividade da interpretação das evidências arqueológicas. O antropólogo igualmente registra que o interesse pelos pressupostos filosóficos e discursivos das teorias pós-modernas progressivamente se consolida entre os arqueólogos classicistas.

Diante dos desafios lançados à arqueologia clássica, Pedro A. Funari (2004, n.p.) destaca que “as perspectivas da disciplina dependem de sua capacidade de interagir com as novas realidades”, e que, para tanto, é fundamental a colaboração com arqueólogos dedicados ao estudo de outras civilizações e culturas.

As contribuições da arqueologia clássica expressas na análise iconográfica dos vasos de cerâmica grega proporcionam uma maior visibilidade do universo feminino da Grécia Antiga, em resposta ao modelo anterior de interpretação, que disseminava a noção de que era permitida às mulheres uma participação ínfima na vida da comunidade, à exceção de algumas festividades cívicas e religiosas, como afirma Sylvia Constant Vergara (2008, p. 157):

Como sustentação cotidiana desta ideologia, a mulher seria por total analfabeta, passaria seus dias na reclusão do gineceu, ausente do mundo do trabalho e das atividades intelectuais e artísticas que notabilizaram a Antiguidade grega aos olhos de seus contemporâneos e da posteridade. Este modelo pressupunha uma equivalência entre os discursos misóginos, presentes na literatura ficcional e científica antiga, e as práticas sociais, entendendo que, na “realidade social”, a vida da mulher reproduziria alguns axiomas filosóficos e morais que determinavam a exclusão feminina.

O professor enfatiza que a iconografia cerâmica revela testemunhos provocativos e contrários aos discursos e práticas generalizadas de menosprezo à contribuição feminina, cobrando do pesquisador uma reinterpretção dessa documentação escrita. Sylvia Constant Vergara salienta que as temáticas iconográficas relativas ao exercício da música, bem como as rotinas educativas e laborais vivenciadas no gineceu, fornecem elementos únicos para a reflexão sobre os papéis femininos e as relações

entre os gêneros na Grécia Antiga.

Ainda que o recorte temporal dos trabalhos da professora Sylvia Constant Vergara – o século V a.C. – seja posterior ao período privilegiado por esta investigação, seus argumentos no sentido de ressignificar o espaço e as tarefas femininas são relevantes para serem aqui considerados, uma vez que se pretende estabelecer o mesmo procedimento à realidade das mulheres representadas nos épicos homéricos.

Na *Odisseia*, os trabalhos femininos de fiação são retratados com maior proeminência. Como destaca Andromache Karanika (2014, p. 31), as mulheres homéricas poderiam ser admitidas em ambientes masculinos enquanto fiavam com a assistência de suas servas. Por exemplo, pode-se testemunhar Helena irrompendo em meio à audiência entre o rei Menelau, Telêmaco e Pisítrato, enquanto duas servas preparam sua cadeira e uma terceira lhe entrega uma roca dourada carregada de lã roxa e uma cesta prateada com rodas e acabamentos dourados (HOMERO, 2014, 4.120-135). Arete, por sua vez, toma assento entre Alcínoo e seus convivas, em companhia de criadas, enquanto manipula a lã na roca (HOMERO, 2014, 6, 305-307). Outra situação que retrata a presença feminina no meio masculino é descrita na passagem em que Telêmaco, após retornar de Esparta, partilha uma refeição com o companheiro Peíraio, sendo atendido pelas servas, enquanto Penélope se senta defronte, “junto ao pilar do salão, reclinada na cadeira, volteando os finos fios”. (HOMERO, 2014, 17, 96-97)

Na *Odisseia*, as referências ao trabalho de fiar realizado pelas rainhas, cercadas por suas servas, denotavam refinamento e mesmo certa espetacularidade:

o requinte dos próprios materiais, o ouro e a prata, vinculados aos instrumentos de trabalho, a púrpura e a macieza dos tecidos à raridade dos produtos confeccionados, consagrou o retrato de um requinte que transformava o trabalho em passatempo elegante e em promoção social. (SILVA, 2007, p. 183)

Utensílios como fusos e rocas feitos de metais preciosos e a confecção de delicados tecidos também eram associados às deusas, pois nem mesmo as mulheres divinas se furtavam aos trabalhos têxteis.

Uma vez cumprida a etapa da fiação, as mulheres passavam à fase seguinte da produção têxtil, a tecelagem, uma atividade realizada através da manipulação do tear. O modelo de tear mais utilizado na Grécia era o tear vertical, constituído de duas barras verticais, que ficavam em um leve ângulo com relação ao plano vertical, e uma barra horizontal ou barra

da roupa, da qual pendiam cordas tecidas de considerável espessura, cujas extremidades inferiores possuíam pesos. O tear ficava recostado contra uma parede, e sua dimensão estrutural influenciava as medidas do tecido nele confeccionado.

Para fins ilustrativos, convém destacar o repertório iconográfico da cerâmica grega, de modo a proporcionar uma dimensão figurativa da possível estrutura física do tear vertical. Como exemplo, pode-se mencionar um *skýphos*⁴⁸ ("copo", "vasilha") beócio, datado de 450-420 a.C., que apresenta figuras negras. Embora o artefato tenha sido produzido no período clássico e, portanto, não compreenda a cronologia privilegiada por esta investigação, seu suporte iconográfico fornece um significativo retrato do tear vertical.



Fig. 2 – Tear vertical

Por se tratar de um recipiente no formato de uma tigela funda, o *skýphos* possui duas faces, ambas portando figuração artística trabalhada em tinta negra. Numa das faces, tem-se a representação de uma mulher oferecendo uma taça a um homem que está de cócoras, e folhas de videira decoram um ambiente que aparenta ser interno. À esquerda da mulher que oferta a taça, está o tear vertical. Esta cena, apesar de seu estilo considerado grotesco⁴⁹, é comumente associada ao encontro entre Circe e Odisseu, especificamente no momento em que a deusa oferece ao herói a taça que contém suas drogas mágicas. (HOMERO, 2014, 10, 315-318)

48 Disponível em:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399970&partId=1&searchText=circe+and+odysseus&page=1. Acesso em: 3-7-2016.

49 O referido *skýphos* insere-se na categoria dos vasos *cabeiros*. Consensualmente, os pesquisadores dedicados à análise da iconografia que caracteriza os vasos *cabeiros* admitem o predomínio de elementos caricaturais e grotescos na composição das imagens e concentram seus esforços em identificar o sentido das cenas registradas.

O próprio sistema vertical que caracterizava a estrutura desse tipo de tear era responsável por manter esticada a urdidura, isto é, os fios posicionados de cima para baixo, devido à ação dos pesos atados na parte inferior das cordas tecidas que estavam amarradas na barra horizontal superior. O tipo e a quantidade dos pesos condicionavam diretamente o tipo do tecido que seria produzido no processo de tecelagem. Sobre a singularidade desse sistema, observa Diane Lee Carol. (1987, p. 97)

em um estudo anterior sobre a tecelagem na Grécia, postulei, com base nas figuras de teares na arte grega arcaica, que os tecelões gregos montavam seus teares com pesos amarrados em meadas ou embrulhos de urdiduras, várias urdiduras finalizadas em meadas e cada peso anexado em uma determinada meada.

Uma vez posicionada diante do tear vertical, a tecelã iniciava seus trabalhos, confeccionando primeiramente a urdidura, ou seja, os fios verticais, para depois preparar a trama, ou seja, os fios horizontais, que eram então passados por baixo ou por cima dos fios do urdume. As particularidades dessas duas etapas e sua relação com a fiação e a tecelagem são salientadas por John Scheid e Jesper Svenbro (2010, p. 28):

Do mesmo modo, a fiação, produzindo a urdidura e a trama, não poderia se confundir com a tecelagem. Com a moagem e o remendo, são artes que “disputam com a tecelagem o privilégio de cuidar e de fabricar as vestimentas”. A *talasiourgiké* (o “trabalho com a lâ”) compreende todas essas artes, mas ela se divide em duas, conforme separam ou reúnem: a cardagem separa, a fiação reúne; e, coisa importante, a tecelagem faz os dois, considerando que a lançadeira separa inicialmente urdidura e trama, para juntá-las em seguida em um tecido.

Os autores destacam que a tecelagem conjugava as técnicas da cardagem e da fiação para, em seguida, separar e voltar a unir fios de diferentes direcionalidades. Essa técnica se configurava em um tipo de arte capaz de unificar formas de arte aparentemente contrárias, mas que sob seus auspícios se tornavam complementares. A tecelã gradualmente harmonizava os fios horizontais com os fios verticais, do topo até o fim do tear, e assim obtinha o tecido com o auxílio da lançadeira, uma peça de madeira plana, que possibilitava conduzir de um lado ao outro do tear através dos pequenos espaços (calas) existentes entre os fios da trama.

Sobre as características dos tipos de peças têxteis que eram produzidas no tear vertical, convém averiguar os apontamentos de Margarita Gleba e Joanne Cutler (2010, p. 166), ainda que as autoras analisem um período anterior ao século VIII a.C.:

A fibra e o tipo de fio usado, com o tipo de tecedura, afetavam a natureza

do tecido produzido. Porém, como poucos tecidos da Idade do Bronze egeia foram preservados, existe uma pequena evidência material para os tipos de tecidos que foram manufaturados. Os poucos tecidos sobreviventes da Idade do Bronze egeia se constituem em equilibrados tafetás, com uma contagem média de fios de 15-20 fios/centímetro, tecidos em sentido S e Z para cada dois fios chapados. A matéria-prima utilizada era principalmente o linho, apesar de também terem sido identificados urtiga e pelo de cabra. (Tradução nossa)

Os tecidos produzidos no tear vertical apresentavam uma estrutura semelhante ao tafetá, pois também seguiam o método do trançado, sendo resistentes e facilmente tingidos e lavados. As autoras também destacam que trabalhos da arqueologia experimental demonstraram que entre as características funcionais mais importantes do tear vertical estavam seu peso e sua espessura. Combinado ao tipo de fibra e de fio produzido, o peso e a espessura do tear vertical influenciavam a forma da tecedura e assim determinavam a natureza do tecido.

O tear vertical se configurava como um signo de interioridade devido a suas condições estruturais. A natureza das atividades realizadas através desse instrumento reforçava a perspectiva de que os trabalhos femininos deveriam ser efetuados sob a proteção do *oikos*, pois “a tecelagem em grande escala requer um abrigo fixo, uma vez que o tear tende a ser grande e pesado e, portanto, difícil de transportar”. (SOUZA, 2005, p. 91)

Diferente dos instrumentos de fiação, cuja estrutura leve permitia um considerável deslocamento, o tear exigia espaço e fixidez, daí sua compatibilidade com o comportamento da esposa respeitável, que, ciosa de seus trabalhos com a lã, permanecia no aposento das mulheres para praticá-los.

A existência de um cômodo da casa destinado ao trabalho feminino, como por exemplo, as atividades relativas à tecelagem, não implica necessariamente a exclusão das mulheres da esfera social. O espaço de atividades de manutenção, tais como o ato de tecer, deve ser entendido como um lugar relacional, definido pelos conjuntos de interações humanas que definem essas práticas e auxiliam sua execução, conforme aponta Ruth Falco Martí (2003, p. 221):

A proposta de atividades de manutenção não pretende buscar as mulheres fora da esfera social, mas defender e demonstrar como é importante a criação cotidiana da vida nos grupos humanos. Evidentemente, não podemos falar de uma exclusividade feminina para esse tipo de atividade, quer dizer, não temos certeza de que no passado todas as atividades de manutenção tenham sido realizadas sempre por mulheres, mas é certo que eram associadas às mulheres.

A arqueóloga critica a teoria tradicional por esta ter idealizado a esfera doméstica, materializada no espaço da casa, como o local onde as mulheres realizam suas atividades. O espaço doméstico foi ajustado ao espaço privado, numa manifesta contradição à dimensão pública. Para Ruth Falco Martí, esse modelo se constitui de maneira declaradamente androcêntrica, pois, ao discriminar a atividade social em duas esferas, pública e privada, restringiu o espaço doméstico ao privado, situando-o fora da História.

Dessa maneira, as atividades de manutenção, ainda que imprescindíveis para a dinâmica da vida cotidiana, tanto em seus desdobramentos públicos como privados, poderiam ser habilmente manipuladas para inferiorizar a mulher e suas contribuições à comunidade, conforme a vontade masculina.

Na *Odisseia*, o aedo descreve rainhas e deusas trabalhando atarefadas no tear, com delicados e preciosos fios, confeccionando tecidos para as vestimentas da família e dos hóspedes. Calipso, ao despedir-se de Odisseu, além de banhá-lo, presenteia o herói com “vestes olorosas” (HOMERO, 2014, 5, 264). Durante a audiência com Odisseu, recém-chegado à corte dos feácios, a rainha Arete logo “reconhecera manto e túnica, ao ver as vestes belas que ela própria tecera com criadas mulheres” (HOMERO, 2014, 7, 234-235). Helena, rainha de Esparta, presenteou Telêmaco com um peplo confeccionado por ela mesma, como “lembrança das mãos de Helena para as bodas desejadas”. (HOMERO, 2014, 15, 126)

Dentre tantas personagens marcantes, “a filha de Icário, Penélope bem-ajuzada” (HOMERO, 2014, 1, 329) desponta como protagonista feminina da *Odisseia*, sendo exaltada por seus trabalhos ao tear, e a notoriedade de seus talentos, isto é, sua “técnica de trabalhos bem belos” (HOMERO, 2014, 2, 117), figurava entre as justificativas para a corte de seus pretendentes.

Penélope deixou o lar paterno na Arcanânia ainda jovem, para se tornar rainha da ilha de Ítaca ao desposar o herói Odisseu. Poucos anos após as núpcias, seu marido foi convocado para lutar em Troia e, diante da possibilidade de não regressar ao lar, encarregou Penélope de cuidar de seus pais e de seu palácio. Odisseu também aconselhou a esposa para que contraísse um segundo casamento quando Telêmaco, filho de ambos, atingisse a idade adulta.

Após dez anos de cerco a Troia, os gregos saíram vitoriosos, mas o retorno de Odisseu não se concretizava, e logo Penélope passou a ser considerada viúva. Em alguns anos, ela se viu cortejada por mais de uma centena de pretendentes advindos da sociedade itácia e das ilhas vizinhas. Penélope conseguiu frustrar o assédio dos jovens aristocratas por quase quatro anos, sob o pretexto de tecer uma mortalha para seu sogro Laertes, a qual ela destecia ao cair da noite, prorrogando assim sua finalização.

De acordo com Maria de Fátima da Silva (2007, p. 186-187), Penélope pode ser considerada a tecedeira mais famosa da Antiguidade, pois se valeu de suas habilidades no manejo da lâ e do tear como um instrumento político, visando a proteger o trono do marido ausente do assalto ilegítimo dos pretendentes:

No *mégaron*, Penélope instalou um tear e "simulou" confeccionar um tecido "delicado e enorme". Ao contrário de Helena, cobriu as suas tarefas de razões de utilidade e de pragmatismo: a preocupação em preservar o fio para que se não desperdice, o objetivo de tecer a mortalha de Laertes, conferindo ao produto do seu trabalho o sentido de um dever doméstico, associa à soberana de Ítaca o traço talvez mais humanizado de uma vulgar dona de casa. E durante quatro anos manteve incólume o trono de Ulisses, no eterno fazer e desfazer da sua teia, que só a denúncia traiçoeira de uma escrava desmontou.

A autora destaca que Penélope expôs o produto de seu labor, pois, mesmo se considerarmos que a tecelagem do manto de Laertes servia aos interesses familiares, tal premissa não minimizava o fruto do trabalho feito pelas mãos de uma rainha. Orgulhosamente, Penélope ostentou aos seus pretendentes o tecido finalizado, que, após ter sido lavado, brilhava de modo a rivalizar com o brilho do sol e da lua (HOMERO, 2014, 24, 147-148). Penélope teceu por vários anos o destino de sua casa e de sua família. A rainha sabia que, enquanto não finalizasse o sudário de Laertes, seu casamento e o reino de Odisseu estariam salvaguardados.

A *métis* que caracteriza os trabalhos de Penélope ao tear corresponde à *métis* que orienta as ações de seu marido, o *polýmetis* Odisseu, "o muitas-vias" (HOMERO, 2014, 1, 1). A tecelagem de Penélope – o tecer e destecer que prolongam a finalização do sudário – pode ser comparada à atribulada viagem de Odisseu, pois em certos momentos o herói se aproxima do seu destino, para em seguida ser dele afastado. A *homophrosýne*⁵⁰ que qualifica as relações do casal se expressa na *métis* com que ambos arquitetam seus planos, revelando a inteligência astuciosa que

50 Segundo o DGP (v. 3, p. 231), 'acordo de sentimentos; união; concórdia; unanimidade'.

pauta suas condutas, empregada para sobrepujar os inimigos e lhes garantir a vitória nos embates que disputam.

3. Vocabulário relacionado à tecelagem

A tecelagem se configura em uma prática ancestral no mundo grego, cuja origem, de difícil precisão, coexiste com seu registro em numerosos mitos gregos contemporâneos e posteriores aos poemas homéricos, reforçando a relevância dos trabalhos da roca e do tear.

O estudo etimológico e filológico dos termos gregos que aludem à técnica da tecelagem aponta para a natureza arcaica desse ofício. Algumas dessas palavras parecem ter origem na língua dos povos autóctones do território grego, os pelasgos, indicando possivelmente o domínio dos trabalhos ao tear como anterior à chegada dos invasores indo-europeus; outras, formadas a partir de antigas raízes reconstituídas de seu idioma, apontam para a provável existência da prática da tecelagem já em meio a esse povo.

Ao longo da *Odisseia*, torna-se evidente que a tecelagem realizada por Penélope supera as prerrogativas de uma atividade cotidianamente laborativa e passa a expressar a *métis* da qual a rainha se serve para encarar os sórdidos avanços dos pretendentes. Assim, as habilidades mentais de Penélope, a destreza nos trabalhos com a lâ e a perspicácia irretocável garantem-lhe o privilégio da *kléos*⁵¹ em sua comunidade.

A *métis* e a *kléos* de Penélope, em alguma medida, relacionam-se diretamente com a confecção da mortalha de Laertes, uma vez que, conforme salienta Ioanna Papadopoulou (2016, n.p.), “o fato de que três repetições são preservadas na tradição textual testemunha a importância deste tema no desempenho da performance”. Ao se admitir a tecelagem como uma atividade multifacetada, manifesta-se a necessidade de uma análise filológica que viabilize a apreensão dos vocábulos relacionados com sua prática.

Cumpre registrar que esse cuidado em limitar a pesquisa ao período épico – particularmente os poemas homéricos consolidados no século VIII a.C. – se faz necessário, visto que o sentido das palavras sofre modificações ao longo do tempo, especialmente perdendo ou ganhando acep-

51 *Ibidem* (v. 3, p. 73), ‘rumor; notícia; renome; glória; ações gloriosas; altos feitos’.

ções de acordo com o gênero literário e a época de sua produção.

3.1. Analýō (ἀναλύω)

"Desligar", "desatar", "soltar", daí "desfazer" ou "destecer", quando o verbo descreve a ação de Penélope de "desmanchar" à noite a trama que tece de dia, conforme *Odisseia*, 2, 105 e 109. Nessas duas ocorrências, porém, o verbo encontra-se em sua forma épica, ἀλύω: ἀλλύεσκεν (o infixo -σκ- indica um tempo verbal iterativo) e ἀλλύουσαν.

Também na *Odisseia*, Homero utiliza o verbo no sentido de "desatar" (cabos de navio) (9, 178) e no sentido de "soltar", "libertar" (de cadeias) (12, 200).

O verbo é um composto de λύω, "desligar", "destruir", "dissolver", "soltar", "libertar", "pagar", "remir", "expiar", seguidamente empregado com prevérbios que especificam seu sentido. Essa mesma raiz indo-europeia está presente no verbo latino *luō*, "pagar", "expiar", "resgatar", "remir", "libertar". Ainda que seja clássico, *luō* é de uso raro, sendo geralmente substituído por seu derivado *soluō* (> **se-luō* ou **so-luō*), que passou ao português e pode ser identificado em vocábulos como "resolver", "dissolver", "solução", "análise" etc.

3.2. Ēlakátē (ἤλακᾶτη)

"Roca" e também "fuso". Designava mais especialmente a haste (diferente de ἄρακτος, "fuso", "flecha"), como indicam certos compostos, e também Platão, na *República* (616c). Na *Odisseia*, se verifica a primeira ocorrência do termo, quando Telêmaco admoesta Penélope, para que ela voltasse aos seus "próprios afazeres, do tear e da roca" (1, 358-359).

No sentido figurado, o termo é dito de certos objetos em razão de sua forma, como a parte mais elevada de um mastro. O composto *khryselákatos* (χρυσηλάκατος), epíteto de Ártemis e de outras deusas em Homero, geralmente é traduzido como "da roca de ouro", embora às vezes seja interpretado como "da flecha de ouro" (cf. *Iliada*, 16, 183, em LEAF, W. *The Iliad*. Vol. II. London: Macmillan, 1888. p. 140.). O neutro plural *ēlakáta* (ἤλακᾶτα) se refere aos fios de lã na roca.

Segundo Chadwick-Baumbach (*The Mycenaean Vocabulary*, p.

200, disponível em <<http://www.jstor.org/stable/40265918>>, o nominativo plural feminino micênico *a-ra-ka-te-ja*, "fiadoras", é um testemunho antigo do termo e descreve mulheres em Cnossos num contexto de tecelagem.

Consoante Pierre Chantraine (1999), nada pode ser afirmado com certeza a respeito da etimologia da palavra e, segundo Robert Beekes (2010), ela provavelmente é pré-grega.

3.3. *Hyphaínō* (ὕφαίνω)

Em sentido estrito, "trabalhar no tear", "tecer" (um manto, véu etc.); em sentido figurado, "tecer", "urdir", "tramar" (uma intriga), "inventar", "imaginar" (um plano bom ou perverso).

Em Homero, também se encontra ὑφαίνεσκον (HOMERO, 2014, 19, 149), a forma do imperfeito iterativo de ὑφαίνω, com a qual Penélope descreve sua ação repetitiva de tecer o sudário de dia e destecê-lo (ἀλλύεσκον: ver ἀναλύω, acima) à noite.

Na inscrição micênica *e-we-pe-se-so-me-na*, "que serão tecidos", conforme Robert Beekes (2010), evidencia-se a raiz indo-europeia da palavra. Segundo Pierre Chantraine (1999), a técnica de tecer situa-se nas antigas bases do indo-europeu, e a raiz que exprime essa noção é atestada na maior parte das línguas (mas não no ramo ítalo-céltico).

Essa raiz alterna-se entre as formas **webh-e* **ubh-*; esta última, acrescida posteriormente de uma combinação do infixos nasal *-av-* com **ye/o-*, deu origem a ὑφαίνω.

Frequentemente, o verbo é usado com complementos, tais como *dólos*, *histós*, *médos*, *mêtis* e *mýthos*, substantivos que serão analisados a seguir.

3.4. *Dólos* (δόλος)

No sentido concreto, "isca para pesca" (HOMERO, 2014, 12, 252), daí o sentido figurado de "artifício para enganar", "engenho enganador", "armadilha", "maquinação enganosa", "embuste", "falcatura", "fraude". Assim, na *Odisseia* o termo refere-se à rede com que Hefestos apanha Ares (8.276), ao cavalo de Troia (8.494) e também ao sudário que

Penélope tece para Laertes (19.137). Denota também qualquer truque ou estratégia, como "tramar um truque sensato" (*Ilíada*, 6, 187; 3, 202; 4, 339) e, em sentido abstrato, "astúcia", "má-fé", "perfidia" (HOMERO, 2014, 9, 406, *Ilíada*, 7, 142).

Embora seja evidente que o termo grego *dólos* é cognato de *dolus* no latim, isso não quer dizer que elas tenham uma mesma origem no indo-europeu, pois é possível que o latim tenha tomado a palavra emprestada ao grego. Segundo Robert Beekes (2010), a palavra é provavelmente de origem pré-grega, isto é, anterior à chegada dos indo-europeus ao território grego.

3.5. Histós (ἵστός)

Derivado do verbo *hístēmi* (ἵστημι), "pôr em posição vertical, pôr em pé", significa "qualquer objeto colocado em posição vertical", daí "mastro (de navio)", "eixo de um tear (vertical)", "tela", "tecido", "vara". Homero usa muitas vezes a palavra no sentido de mastro de navio (HOMERO, 2014, 9, 77, 15.289, 496, *Ilíada*, 1, 480; 23, 852), mas também na acepção de tear (*Ilíada*, 1, 31; 6, 491, *Odisseia*, 5, 62) e para a própria trama (*Ilíada*, 3, 125; 6, 456, *Odisseia*, 2, 104). O termo ἵστός também é empregado como o primeiro membro de compostos como *histodókē* (ἵστοδόκη), "cavelete sobre o qual se deita o mastro" (*Ilíada*, 1, 434), e *histopédē* (ἵστοπέδη), "base do navio onde se encaixa o mastro". (HOMERO, 2014, 11, 51, 162)

Em *Os Trabalhos e os Dias* (779), Hesíodo (2012, p. 431, 435) emprega o vocábulo no sentido de "colocar de pé o tear". Também na referida obra encontra-se o termo como "timão".

De acordo com Robert Beekes (2010), a raiz indo-europeia presente em ἵστός é **steh2-*, "colocar de pé", "estar de pé", que deu origem à família de *hístamai* (ἵσταμαι) ou de uma forma verbal de tempo presente que se perdeu, do mesmo tipo do verbo latino *sistō*, "suster", "parar", "estabelecer", "colocar de pé", "erguer" (cf. port. "persistir", "insistir", "resistir" etc.), que por sua vez é relacionado a *stō*, "estar de pé", "estar imóvel" (> port. "estar"). *Hístamai* tem o sentido básico de "estar de pé" e era originalmente usado para descrever a ação de pôr de pé o tear.

3.6. Médos (μήδος)

Substantivo que aparece somente na forma plural, τὰ μέδεα (τὰ μήδεα), significa "conselhos", "planos", "pensamentos", "intenções", "cuidados", "projetos"; especialmente com a noção de "prudência" ou "astúcia", é verificada a sua ocorrência em *Ilíada*, 3, 202 (δόλους καὶ μήδεα πυχνά), *Ilíada*, 2, 340 (μήδεά τ' ἀνδρῶν), *Ilíada*, 7, 278 (μήδεα εἰδῶς), *Ilíada*, 24, 674 (μήδε' ἔχοντες), *Odisseia*, 19, 353 (ποικινὰ φρεσὶ μήδε' ἔχουσα). Na *Odisseia*, emprega-se o vocábulo, com essa conotação, em "conselho arguto" (1, 279), "inteligente discurso" (1, 361), "juízo" (2, 231), "muita-tenência" (7, 1), "muito-truque" (10, 504), e assim por diante.

Na *Teogonia* de Hesíodo (2003, p. 397 e 545), a palavra pode ser traduzida por "desígnios", "planos".

Mήδεα é derivado do verbo μέδομαι (μήδομαι), "ter em mente", "meditar", "imaginar", "tramar ou maquirar algo contra alguém", "meditar um projeto", "preparar", "ter em mente", "cuidar de algo ou alguém". O nome próprio Μέδεα (Μήδεια), "Medeia", também é derivado desse verbo.

Segundo Robert Beekes (2010) e Pierre Chantraine (1999), é provável que μήδομαι possua a mesma raiz de μέδομαι (μέδω, na voz ativa), palavra de sentido muito semelhante, que apresenta derivados como Μέδουσα (Μέδουσα), "Medusa", nome de uma das górgonas (cf. *Teog.* 276). Essa raiz está também presente em cognatos latinos como *meditor*, "refletir", "meditar", *medeor*, "curar" (daí "médico"), *modus*, *modestus* e *moderor*. Outro importante derivado de μέδομαι é μέστωρ (μήστωρ), "conselheiro", que compõe nomes como *Klytáimnēstra*, posteriormente alterado para *Klytáimnēstra* (Κλυταίμνηστρα), "Clitemnestra".

Segundo Pierre Chantraine (1999), a raiz indo-europeia desta família de palavras é *mē-/mǝl-, cuja ideia básica é a de "medida", "cálculo", e que também está presente em vocábulos gregos como μέτρον, "medida", e μήτις (ver abaixo).

3.7. Mêtis (μήτις)

"Sabedoria", "prudência", "habilidade", "astúcia", "artifício", "perfídia", "desígnio", "plano"; Mêtis, Sabedoria ou Prudência, a primeira esposa de Zeus. Enquanto complemento de ὑφαίνω, significa "conselho",

"plano", "empreendimento", como em *Iliada*, 7, 324, *Odisseia*, 4, 678; 739; 9, 422 e em Hesíodo, no *Escudo de Hércules* (28).

Segundo Pierre Chantraine (1999), o termo, que se aplica à inteligência prática e às vezes à astúcia, é formado a partir de uma raiz verbal que significa "medir": medir implica cálculo, conhecimento exato. Esse sentido foi conservado em duas palavras gregas, *métron* (μέτρον), "instrumento para medir", "medida", e *métra* (μήτρα), "medida agrária". A raiz indo-europeia de *mētis* é **mē-/māl-*, que também é encontrada no verbo latino *mētor*, "medir". Robert Beekes (2010) registra a raiz indo-europeia **meh1-*.

Um importante composto da palavra *mētis* é *polýmētis* (πολύμητις), "capaz de muitas maquinações", "inventivo", que em Homero se refere a Odisseu e Hefestos, assim como *ankylomētēs* (ἀγκυλομήτης), "de espírito artilioso", "astuto", em se tratando de Cronos e também Prometeu, em Homero e outros autores. Como termos derivados, encontram-se *mētiéta* (μητιέτα), epíteto de Zeus, "que possui *mētis*", além de *mētióeis* (μητιόεις), "imbuído de *mētis*".

3.8. Mṓthos (μῦθος)

"Palavra expressa", "discurso", "sequência de palavras que possui sentido", "proposição". É frequente em Homero e outros poetas, tanto no singular quanto no plural. Muitas vezes, o termo é usado em oposição a ἔργον, "obra" (cf. *Iliada*, 19, 242; 9, 443 μύθων τε ῥήτηρ' ἔμμεναι πρηκτῆρᾶ τε ἔργων: "ser eloquente nas palavras e eficiente nas obras"). Em *Iliada*, 18, 252, o termo é usado para contrapor "meras palavras" (μύθοισιν) e "lança" (ἔγχει).

O vocábulo também é usado em expressões que denotam discursos públicos (HOMERO, 2014, 1, 358, HESÍODO, 2012, p. 194), apelos (HOMERO, 2014, 21, 71), habilidade em falar (HOMERO, 2014, 7, 157), situações de conversação, em que se encontra principalmente no plural (HOMERO, 2014, 4.214, 239, 11.379, 23.301). Em Homero, o termo também pode significar "coisa dita", "assunto", "fato" (HOMERO, 2014, 4.744, 22.289), "aviso", "comando" (*Iliada*, 1, 388), "missão" (*Iliada*, 9, 625), "conselho" (*Iliada*, 5, 493; 7, 358; 12, 80, *Odisseia*, 1, 358), "pensamento", "propósito", "desígnio" (*Iliada*, 1, 273 e 545, *Odisseia*, 4, 76, 676 e 777; 11, 442; 15, 445 e 19, 502), "motivo" (HOMERO, 2014, 3, 140). Mṓthos denotando "história", "narrativa", "relato" – como o vo-

cábulo posterior λόγος –, sem a distinção entre verdadeiro ou falso, também é encontrado em Homero (2014, 3, 94, 4.324, 11, 492, 561).

Todavia, o sentido das palavras da família de μῦθος evoluiu após Homero. Do sentido geral de "palavras com sentido importante", "conselho", "ordem", "relato", elas passaram a significar "história", "lenda", "fábula", "mito", muitas vezes em oposição a λόγος.

Segundo Pierre Chantraine (1999), a etimologia de μῦθος é obscura, e nada pode ser afirmado, com certeza, sobre sua origem. Robert Beekes (2010) aventa a hipótese de a palavra ser pré-grega.

3.9. Klóthō (κλώθω)

"Torcer através de movimento giratório", "fiar", "tecer"; em se falando das Fiandeiras (Κλωῆδες, cf. *Odisseia*, 7, 197), "fiar a trama da vida ou do destino de um homem".

O composto ἐπικλώθω é empregado mais frequentemente que o verbo simples e sempre a propósito do destino fiado pelas Moiras ou pelos deuses (*Íliada*, 24, 525, *Odisseia*, 3, 208; 4, 208; 8, 579 e 20, 196) ou dos poderes que influenciam a vida dos homens. Κλωθώ é também o nome de uma das três fiandeiras, parcas, moiras ou deusas do destino, segundo Hesíodo (2003, p. 218 e 905; 2012, p. 258).

Quanto à etimologia, κλώθω é provavelmente uma palavra pré-grega.

Esse verbo sofre a concorrência de νέω (ver abaixo).

3.10. Néō (νέω)

"Fiar", em Homero, é usado apenas no tempo do aoristo (cf. *Odisseia*, 7, 198). Em Hesíodo (2012, p. 777), é usado em relação a uma aranha. Em Homero se encontra também o adjetivo derivado εὐννητος, "bem fiado, bem tecido" (*Íliada*, 18, 596 e 24, 580, *Odisseia*, 7, 97), assim como o substantivo derivado νῆμα, "fio, " e às vezes, particularmente, "fio de uma trama" (HOMERO, 2014, 4.134, 2.98). Na história da língua grega, νέω e derivados (além da variação alargada νήθω) entraram em concorrência com κλώθω (ver acima) e derivados, mas enquanto este exprime a manipulação da roca, aquele significa sobretudo "fazer o fio".

Em Homero, encontra-se também o verbo derivado ἐπνέω (*Ilíada*, 20, 128 e 24, 210).

Em se tratando das Parcas ou Moiras, significa "fiar para alguém" ou "atribuir a alguém um destino determinado". É um verbo composto, no qual o prefixo ἐπι- acrescenta ao verbo νέω (ver acima) a ideia de objeto indireto, ou seja, a quem se dirige a ação.

O verbo procede do indo-europeu, da raiz **sneh1-*, "fiar", que também é encontrada no verbo latino *nēre*, "fiar" e por extensão "tecer", "entrelaçar" (essa raiz não sobreviveu nas línguas neolatinas, sem dúvida por seu caráter monossilábico, tendo sido substituída pelo denominativo de *filum*, "fio", *filare*). Um importante derivado de **sneh1-* é **sneh1-ur/n*, "corda", "tendão": daí o grego νεῦρον, "nervo", "tendão", "fibra", "correia", assim como o latim *neruus* (> port. "nervo").

3.11. Plékō (πλέκω)

Em seu sentido técnico, significa "trançar" (cabelo, cesta), daí "torcer", "entrelaçar", "tecer", "entretecer"; em sentido figurado, significa "combinar", "construir", e especialmente "tramar", "maquinar" (uma mentira, intriga ou plano malévolo). Essa família de palavras que se aplicam à técnica do entrelaçamento e da cestaria (raramente ditas de cordas ou tecidos) teve um desenvolvimento particular com o radical πλοκ- para referir-se ao arranjo dos cabelos femininos.

Em Homero, encontra-se o substantivo πλόκαμος, "trança" (*Ilíada*, 14, 176), que aparece também como segundo termo de numerosos adjetivos compostos com εὖ-, "bom", "bem", καλλι-, "belo", λιπαρο-, "brilhante", sempre ditas de mulheres, além da forma feminina εὐπλοκάμιδες, dita das mulheres aqueias na *Odisseia*. Em *Ilíada*, 17, 52, tem-se πλοχμός, dito dos cabelos de um guerreiro troiano. Na *Odisseia*, o termo aparece em seu sentido mais incomum, isto é, "cabos" (10, 127).

O radical grego πλεκ- provém da raiz indo-europeia **plek-*, "entrelaçar", que dá origem à raiz latina **pleco*, bem atestada em verbos compostos como *implicare*, *explicare* (daí *plicō*, "dobrar", "redobrar") e, sobretudo, a forma aumentada *plectō*, "trançar", "entrelaçar", presente em vocábulos como *amplector*, "abraçar", *simplex*, *duplex*, *amplexus* etc.

3.12. Strōphāō (στρωφάω)

"Virar e revirar", "virar continuamente", daí "tecer continuamente ou sem parar", quando o verbo tem como objeto, por exemplo, ἠλάκατα, "fio de lã na roca" (HOMERO, 2014, 6, 53 e 306). O verbo, que apresenta no radical o vocalismo *o* longo, é usado como frequentativo de στρέφω, "dar voltas", "virar", "girar", "rotar", "revolver", "tecer", "torcer", "entrelaçar" etc. Presente na poesia e na épica jônica, às vezes forma compostos com os prevérbios ἀνα-, ἐπι-, μετα-, περι- etc.

Em Homero, além desse sentido relacionado à tecelagem, o verbo também assume o significado de "virar-se para cá e para lá", "ir e vir" (*Ilíada*, 13, 557); "encontrar-se habitualmente em" (*Ilíada*, 9, 463); em Hesíodo (2012, p. 528), pode significar "visitar" (cidades).

Segundo Robert Beekes (2010), a raiz grega de στρέφω e palavras da mesma família – como στρωφάω –, por não apresentar cognatos indo-europeus, sugere que se trata de uma palavra de origem pré-grega. Pierre Chantraine (1999), por sua vez, sugere que a raiz deve remontar de fato ao indo-europeu, ainda que o desenvolvimento da família seja recente e tenha ocorrido apenas quando da evolução do grego.

3.13. Tolyreúō (τολυρεύω)

No sentido concreto, "enrolar lã em novelo, em fuso"; em sentido metafórico, "desenrolar, completar, alcançar ou realizar pacientemente, conduzir longamente", "suportar, resistir, aguentar até o fim (a guerra, a velhice etc.)". É significativo, na epopeia, o desenvolvimento metafórico desse verbo, tomado de uma técnica feminina.

Na *Odisseia*, ele é usado tanto para descrever a ação astuciosa de Penélope (19, 137), tendo δόλος como complemento, quanto para referir-se à conclusão da guerra de Troia (1, 238; 4, 490; 14, 368 e 24, 95).

O verbo é um termo técnico derivado de τολύπη, "novelo", que, segundo Robert Beekes (2010), deve ser uma palavra de origem pré-grega.

4. Considerações finais

Este artigo procurou evidenciar a relevância do processo de pro-

dução do tecido, uma atividade de expressiva relevância para a dinâmica do *oikos*, considerando-se as necessidades diárias de vestuário, lençóis e mantos para o mobiliário, gestos de comensalidade entre os nobres e oferendas ritualísticas. Mediante a contribuição da iconografia cerâmica e dos demais aportes da arqueologia, foi possível vislumbrar a estrutura física do tear vertical.

Sob o pretexto de confeccionar uma mortalha para seu sogro Laertes, Penélope logrou êxito em adiar as núpcias indesejadas por quase quatro anos. Os pretendentes da rainha lhe atribuíam um juízo prudente e a aptidão para realizar belos trabalhos e conceber artificios extraordinários, qualidades que a tornaram uma mulher de reconhecida excelência e justificaram a insistência dos pretendentes em disputá-la. A tecelagem, enquanto estratégia utilizada por Penélope, contribuiu para confundir seus pretendentes, de modo a postergar as novas núpcias que ela não desejava contrair.

Os trabalhos envolvendo a tecelagem no mundo grego possuíam origens obscuras, coexistindo ao lado de numerosos mitos – contemporâneos ou posteriores aos poemas homéricos – que evidenciavam a relevância dos trabalhos da roca e do tear. Assim, os estudos de natureza etimológica e filológica de termos relacionados à tecelagem apontam para a ancestralidade das práticas de tecer e evidenciam que tais vocábulos sofreram ampliação semântica, isto é, foram considerados para além de seus sentidos concretos.

Com efeito, analisando os épicos de Homero, a obra hesiódica e os hinos homéricos à luz dessas disciplinas, constatou-se que termos referentes às práticas da tecelagem, tais como “fiar”, “tecer”, “tramar”, gradualmente passaram a aludir a atividades de natureza mental, política, social e cultural. Esses termos se configuraram em metáforas para pensamentos e intenções astuciosas, para ofícios que requeriam habilidade, mas igualmente para temas como o destino, a vida, a morte e os poderes invisíveis que influenciavam a sorte dos homens e mulheres da Grécia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly – Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 2000.

BEEKES, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden, Boston: Brill, 2010. (Leiden Indo-European etymological dictionary series; v.

10/1-2)

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARROL, Diane Lee. Warping the Greek Loom: A Second Method. In: *American Journal of Archaeology*, v. 87, n. 1, p. 96-99, jan., 1983. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/504672?seq=1#page_scan_tab_contents>.

Acesso em: 9 dez. 2015.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. Interpretando evidências iconográficas da mulher ateniense. In: *Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio*. Pelotas, v. V, n. 9/10, p. 96-127, ago./dez. 2008. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/1203/1005>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Paris: Klincksieck, 1999.

FUNARI, Pedro A. Arqueologia no Brasil e no mundo: origens, problemáticas e tendências. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 65, n. 2, abr./jun. 2013. Disponível em:

<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252013000200010&script=sci_arttext>.

Acesso em: 28 ago. 2015.

_____; CARVALHO, Aline Vieira de. Cultura Material e Patrimônio Científico. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. (Org.). *Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Museu de Astronomia e Ciências Afins: Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:

<http://www.mast.br/livros/cultura_material_e_patrimonio_da_ciencia_e_tecnologia.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2015.

GLEBA, Margarita; CUTLER, Joanne. Textile Production in Bronze Age Miletos: First Observations. In: NOSCH, Marie-Louise; LAFFINEUR Robert (Org.). *Kosmos: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age*. Leuven-Liege: Peeters, 2012. Disponível em:

<https://www.academia.edu/2509295/Textile_Production_in_Bronze_Age_Miletos_First_Observations>. Acesso em: 9 dez. 2015.

GROOVER, Mark D. Classical Archaeology. In: ORSER, Charles E. Jr, *Encyclopedia of Historical Archaeology*. London and New York:

Routledge, 2002.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de José Antonio Alves Torrano. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. 22 ed. Curitiba: Segesta, 2012.

HOMERO. *Ilíada de Homero*. Tradução de Haroldo de Campos, Volume I e II. São Paulo: Arx, 2003.

_____. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JENKINS, Ian; BIRD, Sue. *Greek and Roman Daily Life Studies – Illustrated Notes for Teachers: 1 Athletics and Society in Ancient Greece; 2 Spinning and Weaving in Ancient Greece; 3 Greek Dress; 4 Greek Music*. London: British Museum, 1979-1982. Disponível em: http://www.angelfire.com/art/architecture/legacy/spinning_weaving.pdf. Acesso em: 10 dez. 2015.

KARANIKA, Andromache. *Voices at Work: Women, Performance, and Labor in Ancient Greece*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2014.

KRUGER, Kathryn Sullivan. *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Londres: Associated University Presses, 2001.

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

_____. Expressões do Feminino e a Arte de Tecer Tramas na Atenas Clássica. In: *Humanitas*, v. 63, p. 143-156, 2011. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclasicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/07_Lessa.pdf. Acesso em: 9-12-2015.

LSJ – LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart. *A Greek-English Lexicon. Ninth Edition with a Revised Supplement*. Oxford University Press, 1996.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (Org.). *Dicionário Grego-Português*. 5 v. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

MARTI, Ruth Falco. *La arqueologia del gênero: Espacios de mujeres*,

mujeres com espacio. Cuadernos de Trabajos de Investigacion. Alicante: Bancaja, 2003.

PAPADOPOULOU, Ioanna. Penelope's great web: the violent interruption. In: *Classical Inquiries (CI) - Harvard's Center for Hellenic Studies*, 2016. Disponível em: <<http://classical-inquiries.chs.harvard.edu/penelopes-great-web-the-violent-interruption>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

SCHIED, John; SVENBRO, Jesper. *O ofício de Zeus: mito da tecelagem e do tecido no mundo grego-romano*. Porto Alegre: CMC, 2010.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em: 22-08-2015.

SILVA, Maria de Fátima. O trabalho feminino na Grécia Antiga: lenda e realidade. In: *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, vol. 20, n. 2, p. 182-201, 2007. Disponível em: <<http://classica.org.br/revista/index.php/classica/article/view/144/134>>. Acesso em: 9 dez. 2015.

YATES, James. London: William Smith, 1875. p. 565. Disponível em: <<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/secondary/smigra/home.html>>. Acesso em: 10-12-2015.