

MATERNIDADE E MORTE NA ATENAS CLÁSSICA

*Fábio de Souza Lessa**

RESUMO

A proposta deste artigo é estudar a relação entre maternidade e morte, estabelecida pelos atenienses do período clássico e expressa nas cenas representadas nos vasos áticos cuja temática é a partida do guerreiro.

PALAVRAS-CHAVE: *Atenas clássica. Maternidade. Morte. Vasos áticos.*

A análise da relação estabelecida pelos atenienses entre maternidade e morte nas cenas de partida do guerreiro representadas na cerâmica ática do período clássico – séculos V e IV a.C. – se constitui na proposta do presente artigo. Nestas cenas, a maternidade está representada pela presença das esposas e dos recém-nascidos, e a morte pela partida do *hóplita* para a guerra. As imagens contendo a representação da partida do cidadão-soldado para a guerra nos remetem ao ideal da “bela morte”, tanto no que se refere ao cidadão quanto à sua esposa legítima. Podemos, neste momento, resgatar uma constatação de Nicole Loraux acerca do que Atenas fala da morte de homens e mulheres: os homens morrem nas guerras realizando o ideal cívico;

* Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em História Social pela UFRJ. E-mail: fslessa@uol.com.br.

já as mulheres, submissas ao seu destino, morrem em seus leitos (LORAUX, 1988, p. 21-22). Morrer no *thálamos* é emblemático para as esposas, pois o leito evidencia as virtudes esperadas no seu comportamento: a reclusão, a interioridade, a fidelidade, a reprodução de filhos legítimos; no leito as jovens se tornam mulheres, com o ritual da perda da virgindade, e no leito elas se despedem da vida.

Numa sociedade de *timé*¹ (honra) e *aidós*² (vergonha) como a *poliade*, cada indivíduo está colocado sob o olhar do outro e existe por este olhar. O indivíduo, segundo J-P. Vernant (2001, p. 407), é o que os outros vêem dele. Neste sentido, o ideal da “bela morte” tornava cidadãos e suas esposas legítimas, aos olhos da coletividade, indivíduos honrados; isto porque a identidade de um indivíduo coincidia com a sua avaliação social. Para os helenos, o indivíduo não é separado de suas realizações, nem do que o prolonga: suas façanhas, seus filhos, sua família, seus parentes, seus amigos (VERNANT, 2001, p. 343).

A glória imperecível era alcançada por meio da “bela morte”. Referindo-se aos *bóplitai* mortos em combate, Tucídides menciona que eles, “de fato, deram-lhe [a Atenas] suas vidas para o bem-comum e, assim fazendo, ganharam o louvor imperecível”.³ Para os cidadãos, bela e gloriosa era a morte “do guerreiro que cai na flor da idade no campo de batalha”; “esta glória permanece para sempre ligada a seu nome, enquanto as honras de que os outros gozam em vida, que podem ser devolvidas quando forem perdidas, não servem de nada quando se está morto” (VERNANT, 2001, p. 410). Dessa forma, o *bóplita* é eternizado pela sobrevivência da glória na memória dos futuros cidadãos e pela celebração contínua das façanhas do herói-cidadão. Como afirma Nicole Loraux (1988, p. 22-23), “a glória dos homens é a palavra viva, levada aos ouvidos da posteridade pelas mil vozes da fama”. Na Oração Fúnebre de Péricles, Tucídides ressalta o ideal da “bela morte” quando enfatiza que “a bravura comprovada na luta por sua *pólis* deve com justiça sobrepor-se ao resto” e também quando estabelece a fronteira entre a honra e a vergonha para um cidadão: “a humilhação associada à covardia é mais amarga do que a morte quando chega despercebida em acirrada luta pelas esperanças de todos”.⁴

¹ Vernant (2001, p. 407) define *timé* como “o valor proeminente de um indivíduo, ou seja, ao mesmo tempo, sua hierarquia, os privilégios e as honras que tem direito de exigir e sua excelência pessoal, o conjunto de qualidades e dos méritos”.

² “O *aidós* é o sentimento de indignidade que se sente quando uma falta no código de honra corre o risco de expor um homem ao opróbrio público” (VERNANT, 2001, p. 408).

³ Tucídides, II.43.

⁴ Tucídides, II.42-43.

Já a “bela morte” das esposas acontecia no parto. Elas morriam pela continuidade do grupo doméstico e da *pólis*, no momento da concepção de novos cidadãos. Mas a sociedade *poliade* não fala da morte das mulheres, mesmo quando esta confirmava as expectativas e padrões sociais; as lembranças dos atos femininos são confiadas, no âmbito particular, ao marido, e não, no âmbito público, à *koinonía* (LORAUX, 1988, p. 22).

Há um consenso por parte dos especialistas contemporâneos acerca do fato de que a população feminina na Grécia Clássica se encontrava seriamente ameaçada pelas septicemias consecutivas ao parto ou ao aborto e que a expectativa de vida das mulheres era menor do que a dos homens, girando em torno dos 36 anos de idade, enquanto a dos homens se encontrava próxima dos 45 anos. Sarah Pomeroy enfatiza que as mulheres viviam cinco a dez anos menos que os homens, o que gerava uma maior porcentagem de homens na população *poliade* (POMEROY, 1999, p. 85; 102; MAFFRE, 1989, p. 99). Quadro este somente alterado por situações específicas, como as guerras, nas quais as baixas na população masculina eram expressivas.

As dificuldades e o perigo da morte no parto podem explicar a afirmação da personagem Medéia, que “preferia lutar com escudo três vezes a parir uma vez”.⁵ Sarah Pomeroy, ressaltando os riscos dos partos na Grécia antiga, destaca que a mortalidade feminina aumentava no período da maternidade. Em Atenas, dois fatores, combinados, ajudavam a acentuar a situação de vulnerabilidade da saúde das mulheres (POMEROY, 1999, p. 102-103): o primeiro diz respeito ao fato de que a maternidade atingia a mulher numa idade ainda muito precoce – não nos esqueçamos que as mulheres costumavam ser entregues em casamento numa idade próxima aos quatorze anos (POMEROY, 1999, p. 81); o segundo se refere à vida sedentária e reclusa das mulheres no interior do *oikos*. Segundo, ainda, Sarah Pomeroy (1999, p. 103), a faixa etária compreendida entre os dezesseis e os vinte anos de idade era a que exibia os mais elevados índices de mortalidade entre as mulheres.

A mortalidade no parto despertou a atenção de alguns dos autores gregos da Antiguidade. Aristóteles, na **Política**, resalta que “as mulheres jovens sofrem mais no parto e morrem com maior frequência durante o mesmo”. Ele destaca que a idade ideal para uma mulher se casar seria por volta dos

⁵ Eurípides, **Medéia**, v. 250-251.

dezoito anos.⁶ Já Platão, nas **Leis**, fixa em dezesseis anos a idade ideal para as mulheres se casarem e, na **República**, em vinte anos a idade mais propícia para começarem a procriar.⁷

Diferentemente da documentação textual, onde verificamos referências ao parto, nas imagens pintadas nos vasos gregos as cenas que remetem a esta temática são uma raridade. Elas são mais freqüentes nas estelas funerárias de fins do século V e no decorrer do século IV a.C. Podemos concluir que tais cenas não constituíam um tema pertinente para os pintores de cerâmica. De acordo com F. Lissarrague (1993, p. 231-232), o parto era “assunto de mulheres, que não se deve mostrar, ou sem interesse para os pintores, a quem não preocupa o funcionamento biológico do corpo”. O parto, no imaginário dos helenos, jogava com dois mundos: o selvagem e o da cultura. Os gritos, as dores e a espécie de delírio que o acompanham revelavam o lado selvagem e animalesco da feminilidade; porém, a esposa, ao dar um futuro cidadão à *pólis*, portanto reproduzindo-a, aparece integrada ao mundo da cultura (VERNANT, 1991, p. 26). A conexão entre a maternidade, a guerra e a “bela morte” irá aparecer com clareza nas cenas de partida do *bóplita* para a guerra.

Antes de iniciarmos a análise das imagens que selecionamos, é importante apresentar algumas observações sobre o uso das imagens como documentação histórica. A leitura das imagens não se constitui em tarefa simples, pois necessitamos ter em mente a complexidade de todo o processo do olhar – tanto para nós, contemporâneos, quanto para os antigos – e, da mesma forma, devemos permanecer atentos aos muitos e diversos significados que uma cena aparentemente simples pode apresentar (ROBERTSON; BEARD, 1993, p. 34). Neste sentido, as significações das imagens variam em função dos diferentes contextos em que estão inseridas, dos diferentes olhares que lhes são dirigidos e de acordo com as diferentes expectativas que animam estes diferentes olhares: “nossa leitura das imagens não é, decerto, exatamente uma questão de decodificar um único significado” (ROBERTSON; BEARD, 1993, p. 13). A leitura das imagens pressupõe que estas sejam recolocadas nos seus diversos contextos: o das séries de imagens análogas e diferentes, o do objeto portador, o seu contexto de uso e os ambientes cultural, histórico e social em que se integram as imagens (FRONTISI-DUCROUX, 1994/95, p. 205).

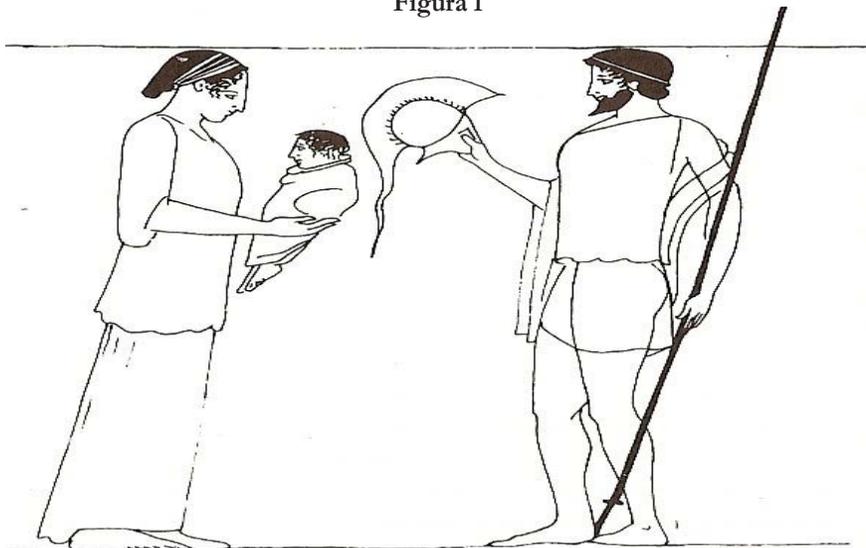
⁶ Aristóteles, **Política**, VII.14.4; VII.14.9 – 1335a-b.

⁷ Platão, **Leis**, VI.785b; **A República**, 460e.

O esforço de análise de uma imagem exige, de imediato, a reflexão em torno de duas questões fundamentais. A primeira se refere à relação entre realidade e imagens. Neste aspecto, nossa posição é semelhante àquela defendida pela maioria dos especialistas que trabalham com interpretação de imagens; ou seja, compreendemos que as imagens não constituem o real, mas sim uma construção da realidade efetivada pelos autores das imagens (LISSARRAGUE, 1990, p. 2-3; VERNANT, 1992, p. 126; FRONTISI-DUCROUX, 1994/95). Significa dizer que “o ato de representar pela imagem é uma codificação da realidade. Não é uma reprodução mecânica e perfeita dela, mas uma nova apresentação [...], que difere da própria realidade por ter sido isolada espacial, temporal e socialmente” (OLIVEIRA JÚNIOR, 1990, p. 30). A segunda questão diz respeito à interação entre as imagens e os textos escritos. Frontisi-Ducroux (1994/95, p. 205) diz que “a imagem não reforça os textos, mas os textos ajudam a decifrá-la”. Ou seja, as imagens não devem ser vistas como subordinadas à documentação escrita, úteis apenas para confirmar ou por em dúvida as informações transmitidas por esta tradição textual. O conhecimento da documentação textual permite uma mais profícua aproximação e abordagem das imagens, mas estas se constituem em suportes de informação equivalentes aos textos escritos. Como defende Peter Burke, as imagens, da mesma forma que os textos ou testemunhos orais, são uma forma importante de documentação histórica e, principalmente, valiosa para a reconstrução de aspectos da vida cotidiana dos homens do passado (BURKE, 2001, p. 17; 101). A documentação imagética, da mesma forma que a textual, deve ser confrontada com documentos de todos os tipos que estiverem disponíveis ao exame do historiador (CARDOSO, 1990, p. 12); em outros termos, descortinar os diferentes sentidos de uma imagem exige que esta seja inserida em uma teia de relações e imbricações intertextuais.

Na primeira das imagens que analisaremos nesse texto, Figura 1, percebemos três personagens em cena: uma esposa, um *hóplita* e um recém-nascido. Neste *lékythos* – vaso utilizado para óleos, unguentos e para oferendas aos mortos – temos representado de maneira excepcional um grupo familiar (LISSARRAGUE, 1993, p. 230). Apesar da ausência de signos de interioridade, é possível sustentar que a cena se desenvolve no interior do *oikos*, pois as imagens de partidas do guerreiro são comumente representadas no interior do espaço doméstico e, ainda, a presença em cena da esposa e do recém-nascido remetem, igualmente, aos ambientes internos e privados dos cidadãos de Atenas.

Figura 1



Localização: Berlim, *Antikemuseum* – inv. F 2444, Temática: cena de partida de um *hóplita*, Proveniência: não fornecida, Forma: *lékythos*, Estilo: Fundo branco, Pintor: não fornecido, Data: cerca de 450 a.C., Indicação Bibliográfica: LISSARRAGUE, 1993, p. 232, fig. 26.

No *lékythos* vemos, frente a frente, homem e mulher em uma cena de despedida. A personagem feminina, que veste um *chiton* plissado e usa uma fita transpassada no cabelo, se encontra de pé, com um recém-nascido nos braços e envolto em faixas, diante de um homem adulto – a barba é um código figurativo que marca uma das faixas etárias masculinas –, armado com uma lança e segurando um elmo com a mão direita (LISSARRAGUE, 1993, p. 230).

No que se refere à disposição espacial, os personagens se encontram em um mesmo quadro espaço-temporal. Os seus olhares confirmam esta afirmação, já que a direção que eles assumem faz com que os personagens se refiram um ao outro.

A representação dos jogos de olhares dos personagens é em perfil. Neste tipo de representação, a veiculação da mensagem não permite um diálogo direto com um enunciador-destinatário externo; isto é, não se estabelece uma interação com o público e a cena adquire a conotação de um exemplo a ser seguido pelos receptores (CALAME, 1986, p. 108).

Na cena, vemos claramente o confronto entre dois estatutos: às mulheres, o da maternidade, através da qual a manutenção da família e da *pólis* estaria assegurada; aos homens, o da guerra, da defesa da *koínonía*. As mulheres aparecem, nas cenas de partida, como as mães dos filhos que serão mais tarde guerreiros, de acordo com a ideologia masculina que faz do *hóplita* a muralha da *pólis* (LISSARRAGUE, 1993, p. 231).

A cena atua no sentido de reforçar o modelo ideal de esposa – o modelo *mélissa* – pois enfatiza a divisão espacial forjada pela ideologia masculina de Atenas que associa as esposas ao ambiente interno do *oíkos* e à maternidade e os homens ao espaço externo e à guerra. A afirmação de Nicole Loraux (1988, p. 22) de que “a única realização para uma mulher é levar sem alarde uma existência exemplar de esposa e de mãe ao lado de um homem que vive sua vida de cidadão” é bastante pertinente para apreendermos os sentidos que o pintor pretendeu afirmar na imagem fixada neste *lékythos*.

Na imagem a seguir, Figura 2, o recém-nascido está ausente. Mas verificamos que a cena se desenvolve no interior do *oíkos*, pois observamos signos que denotam interioridade, como o *oinochoe*⁸ pendurado na parede e o banco (*diphros*) parcialmente encoberto. Entre os dois personagens ainda percebemos a representação de um animal doméstico, o ganso – *chen* – normalmente associado ao amor (WILLIAMS, 1984, p. 93). De acordo com a descrição oferecida por D. Williams, neste *lékythos* o guerreiro usa uma espada presa a um cinto e uma de suas mãos repousa numa lança. A sua esposa, vestida com uma túnica transparente e tendo um *sakkós* nos cabelos, segura o seu elmo (WILLIAMS, 1984, p. 92-94). Identificar o estatuto das mulheres presentes nas cenas de partida nem sempre é tarefa fácil, devido, principalmente, a ausência de sinais iconográficos para distinguir, por exemplo, a idade das mulheres retratadas (Cf. LISSARRAGUE, 1993, p. 227). Apesar destas dificuldades, a hipótese sugerida por D. Williams nos parece plausível; temos, então, a representação de uma esposa legítima no momento da partida de seu marido para a guerra.

⁸ Vaso usado para apanhar o vinho de uma *kráter* ou *stamnos* e despejar num *kántharos* ou na taça dos convidados (LESSA, 2001, p. 132).

Figura 2



Localização: *British Museum* – inv. D 51, Temática: cena de partida de um *bóplita*, Proveniência: encontrado em uma tumba em Chipre, Forma: *lékythos*, Estilo: Figuras vermelhas / Fundo branco, Pintor: Achilles, Data: 440 a.C., Indicação Bibliográfica: BOARDMAN, 1989, fig. 265; WILLIAMS, 1984, pp. 92-94, fig. 7.1; www.perseus.tufts.edu.

A cena demonstra um entrosamento entre marido e esposa no momento da partida do guerreiro, pois os personagens e os objetos parecem se desenvolver em um mesmo quadro espaço-temporal. Os gestos dos personagens atuam no sentido de reforçar uma sincronia entre eles. Quanto aos jogos de olhares, a representação é também em perfil. Neste caso, cada personagem se dirige a um receptor-ator da cena, e não a um enunciador-destinatário externo.

Uma das interpretações possíveis para esta cena é a de que se trata da evocação da tristeza solene que assinala a partida para a guerra, uma partida sem volta (WILLIAMS, 1984, p. 94). Partindo do pressuposto de que o *lékythos* de fundo branco estava associado ao ritual funerário, pois se constituía numa oferenda aos mortos, e que o sentido das imagens se associa à função social dos vasos que as exibem (Cf. ROBERTSON; BEARD, 1993, p. 27), a cena

representaria uma espécie de *memória*, para a posteridade, da atuação do cidadão na defesa de sua *pólis* e de sua família, se constituindo em exibição de um exemplo a ser seguido por todo o corpo cívico ateniense. Neste sentido, temos explicitado no *lékythos* atribuído ao pintor Achilles a defesa do macrocosmos, entendido como a comunidade *políade*, e do microcosmos, a família. Frente à sociedade dos atenienses, estava assegurada a honra do cidadão. Podemos observar que, mais do que distinguir e separar os mundos masculino e feminino, a cena criada pelo pintor visa expressar a integração entre marido e esposa, a participação feminina indireta na guerra, a “bela morte” do cidadão-guerreiro, a família e a sexualidade.

De acordo com F. Lissarrague (1993, p. 229), as mulheres aparecem nas cenas pintadas nos vasos como parte do grupo doméstico. O conjunto de cenas que tem por temática a partida do guerreiro sugere que o lugar das mulheres na cidade grega do período clássico é mais relevante e abrangente do que os documentos escritos nos fazem supor. A guerra não é representada como assunto exclusivamente da esfera dos homens; ela diz respeito à *pólis* como um todo e passa a implicar a participação das mulheres. Tanto quanto retratam a partida do cidadão-soldado, os vasos expressam a permanência da mulher; as cenas evidenciam que as questões envolvendo a coletividade da *pólis* – como a guerra, por exemplo – eram de interesse de todos, inclusive das mulheres. Como afirma, novamente, Lissarrague (1993, p. 226-227), “na guerra, a relação masculino/feminino é definida por uma estreita distribuição dos papéis que não exclui a mulher dos acontecimentos”.

A referência à maternidade está ausente nessa segunda imagem. Ela é substituída pela evocação da sexualidade, evidente a partir de dois aspectos: o primeiro, a presença do ganso, que simboliza vínculos afetivos e amorosos; o segundo, a exibição do corpo feminino em contraste com o masculino. A personagem retratada no *lékythos* veste uma túnica transparente, que permite a clara visualização do seu corpo; possivelmente trata-se de um exemplo da túnica sedutora da ilha de Amorgos, sobre a qual se refere Aristófanes na comédia **Lisístrata** (v. 150).

O tipo de comunicação estabelecido pelos corpos nas cenas é diferente daquele estabelecido pelos jogos de olhares. A representação do corpo feminino nas duas imagens é em perfil, enquanto o masculino nos é apresentado em