

selecta philologica

# LA VISIÓN ESPECULAR

EL ESPEJO COMO TEMA Y COMO SÍMBOLO

*E. Alba Pagán, R. Gil Salinas, S. Doménech García, M. Albaladejo Vivero*



CALAMBUR





LA VISIÓN ESPECULAR:  
EL ESPEJO COMO TEMA Y COMO SÍMBOLO



VARIOS

LA VISIÓN ESPECULAR:  
EL ESPEJO COMO TEMA Y COMO SÍMBOLO

(Estudios realizados en el Congreso Internacional *La visión especular*.  
11-14 de abril de 2016. Facultat de Geografia i Història de la  
Universitat de Valencia)

SELECTA PHILOLOGICA, 10  
2018



CALAMBUR

La edición del presente libro ha contado con una subvención concedida por la  
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esports de la Generalitat Valenciana.



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA  Facultat de Geografia i Història

© 2018 VARIOS

Colección SELECTA PHILOLOGICA

*Dirección:* SERGIO ARLANDIS

*Primera edición:* 2018

© *De la presente edición:* CALAMBUR EDITORIAL, SL

C/ FRANCESC CARBONELL, 45 BAJOS. 08034 BARCELONA

Tel.: (+34) 93 280 58 93

calambur@calambureditorial.com • www.calambureditorial.com

calambureditorial.blogspot.com • facebook.com/CalamburEditorial • @EdCalambur

*Imagen de cubierta:*

*Diseño gráfico:* MCF TEXTOS

ISBN: 978-84-8359-427-8. DEP. LEGAL: B-3949-2018

*Preimpresión y producción gráfica:* MCF TEXTOS

Impreso en España – *Printed in Spain*

# ÍNDICE

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| SIEMPRE TE VERÁS DISTINTO. <i>QUOTIENS TE IN SPECULO VIDERIS ALTERUM: SPECULUM</i>               |     |
| EN LA LITERATURA LATINA, por Marc Mayer Olivé . . . . .                                          | 9   |
| ESPEJOS EN EL ARTE: UNA MIRADA A LOS ESPACIOS ESPECULARES DE LA                                  |     |
| REPRESENTACIÓN FEMENINA, por Ester Alba Pagán . . . . .                                          | 31  |
| TRA L'UMANO E IL DIVINO: APPUNTI SUGLI SPECCHIETTI CON MONTATURA                                 |     |
| PLUMBEA E SUPERFICIE RIFLETTENTE IN VETRO, por Giulia Baratta . . . . .                          | 55  |
| <i>SPECULARII</i> E <i>SPECULARIARI</i> NELLE ISCRIZIONI LATINE, por Alfredo Buonopane . . . . . | 63  |
| <i>SE NON È VERO È BEN TROVATO</i> . EL ESPEJO EN EL ARTE Y LAS NARRATIVAS                       |     |
| DE HISTORIA DEL ARTE, por Mireia Ferrer Álvarez . . . . .                                        | 83  |
| LO SPECCHIO NELL'ICONOGRAFIA DELLA REGINA IN ETÀ MODERNA,                                        |     |
| por Alessandra Zamperini. . . . .                                                                | 97  |
| DIONISO A TRAVÉS DEL ESPEJO: EL MITO DE ZAGREO EN EL NEOPLATONISMO,                              |     |
| por David Hernández de la Fuente. . . . .                                                        | 131 |
| EL TEATRO COMO ESPEJO DE LA VIDA EN LA LITERATURA CLÁSICA,                                       |     |
| por Víctor González Galera. . . . .                                                              | 145 |
| EL ESPEJO DE CLEOPATRA: SALUD Y BELLEZA EN EL EGIPTO HELENÍSTICO,                                |     |
| por Marcos de Aratijo Caldas y Nely Feitoza Arrais . . . . .                                     | 163 |
| LA ESTRUCTURA ESPECULAR DE LA NOUVELLE VAGUE: LOS ESPEJOS DE                                     |     |
| RESNAIS, TRUFFAUT Y GODARD, por Adela Cortijo Talavera. . . . .                                  | 183 |
| LA CATOPTROMANCIA, por Miguel Requena Jiménez . . . . .                                          | 199 |
| EL ESPEJO COMO SÍMBOLO Y COMO RECURSO DEL <i>ORNATUS</i> RETÓRICO: ENTRE LA                      |     |
| MIRADA DE NARCISO Y LA EMBLEMÁTICA, por Rafael García Mahiques. . . . .                          | 211 |
| ESPEJOS Y REFLEJOS DEL BARROCO, por Pablo Pérez García . . . . .                                 | 233 |
| MIRAR ES SUCUMBIR O <i>LA SANCIÓN DEL ESPEJO</i> ,                                               |     |
| por Miguel Rivera Dorado - Cristina Vidal Lorenzo . . . . .                                      | 259 |
| ESPELHO: IMAGENS E SIGNIFICADOS NA PINTURA DOS VASOS ÁPULOS (SÉC. IV A.C.),                      |     |
| por Fábio Vergara Cerqueira . . . . .                                                            | 273 |
| <i>IMPERIUM REFLEXUM</i> . EL ESPEJO COMO METÁFORA DEL PODER DEL PRÍNCIPE                        |     |
| EN LA EDAD MODERNA, por Víctor Mínguez Cornelles . . . . .                                       | 325 |



|                                                                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| PRODIGIOS Y FANSTAMAGORÍAS DEL ESPEJO CINEMATOFGRÁFICO,<br>por Pilar Pedraza - Luis Pérez Ochando . . . . .                                                                             | 353 |
| LOS ESPEJOS, ANTES DE DARNOS LA IMAGEN QUE REPRODUCEN DEBERÍAN<br>REFLEXIONAR UN POCO: EL ESPEJO EN LA PINTURA ESPAÑOLA<br>CONTEMPORÁNEA, por Rafael Gil Salinas . . . . .              | 371 |
| EL ESPEJO EN LA LITERATURA CRISTIANA PRIMITIVA, por Ángel Narro . . . . .                                                                                                               | 403 |
| UMBRALES DE TRANSFORMACIÓN EN LA TRANSICIÓN DE LA LITERATURA<br>INFANTIL A LA JUVENIL, por Sergio Arlandis . . . . .                                                                    | 419 |
| LA PRESUNTA INTIMIDAD DEL ESPEJO. A PROPÓSITO DE DOS ORIGINALES<br>ESPEJITOS DE PLOMO HALLADOS EN TERRITORIO VALENCIANO (ESPAÑA),<br>por Giulia Baratta - Josep Benedito-Nuez . . . . . | 443 |
| LOS ESPEJOS REVERBERANTES EN LA RETÓRICA VISUAL DEL BARROCO,<br>por Sergi Doménech García . . . . .                                                                                     | 461 |
| DRÁCULA. ESPEJO Y FANTASÍA, por Alejandro Lillo . . . . .                                                                                                                               | 485 |

## ESPELHO: IMAGENS E SIGNIFICADOS NA PINTURA DOS VASOS ÁPULOS (SÉC. IV A. C.)

Fabio Vergara Cerqueira

### I. O ESPELHO NA ICONOGRAFIA DOS VASOS ÁPULOS

Ao visitante de museus do Sul da Itália, ou de outras grandes coleções arqueológicas, não é necessário um olhar muito atento e sistemático para se aperceber de um detalhe na pintura dos vasos produzidos em Tarento e na Apúlia do séc. IV: estes pintores gostavam muito de espelhos! Ou seriam as populações italiotas e itálicas da região que apreciavam tanto assim este objeto?

Movido por esta percepção visual, senti-me motivado a fazer um levantamento amplo e sistemático de representações de espelhos, sobre vasos ápulos produzidos conforme duas tecnologias distintas, os vasos de figuras vermelhas e os vasos sobrepintados no «estilo *di Gnathia*». Esta sistematização aponta para certa singularidade do espelho no contexto ápulo-tarentino, em oposição a outros contextos bem registrados na tradição iconográfica grega, como aquele da pintura de vasos áticos.

Esta singularidade se dá a reconhecer pelos contextos de ambientação do objeto, aferidos a partir da tipologia das cenas, pelo uso social, indicado pelos marcadores de gênero dos personagens, e por possíveis imbricações religiosas ou místicas. Ficou clara então a potencialidade —e necessidade— de uma interpretação do sentido do espelho sustentada nas evidências iconográficas, o que me proponho realizar neste estudo.

Cabe lembrar que uma coisa é o espelho objeto (referente), com seus fins práticos primeiros ligados aos cuidados da beleza e vaidade pessoal, e outra coisa é a representação gráfica do espelho, o signo visual espelho, composto pelo significante, que é o desenho e pintura que o retratam na

pintura dos vasos, e pelos significados vinculados, que podem ser significados da ordem pragmática ou da ordem simbólica de uso destes objetos. Vale ressaltar também que a dimensão pragmática de um objeto como o espelho não se limita necessariamente a sua função inicial de reflexo do rosto na toalete (essencialmente feminina), pois pode incorporar outros usos, como por exemplo usos religiosos, que podem acrescentar, à sua dimensão simbólica, além de aspectos de gênero, elementos da mística por exemplo, mesclando aspectos eróticos, funerários e oraculares. Nesse aspecto, Lilian Balensiefen aduz que, na Grécia antiga, o espelho, «como aparelho cosmético, açambarca a esfera de vida da mulher e funciona como símbolo de sua beleza e juventude», o que mistura dimensão prática e simbólica. Segundo esta autora, o contexto iconográfico de representação do espelho, na arte grega, é marcado mais frequentemente por cenas da vida diária, do domínio do gineceu e da toalete feminina (Cassimatis 1998: 297-298). Esta característica se averigua principalmente na pintura dos vasos áticos. Creio que, no caso da cerâmica ática ou dos espelhos coríntios, deva-se acrescentar o domínio do *hetairaion*, também feminino, mas com outra implicação social. No caso da cerâmica ápula, percebe-se nitidamente outras conexões, como por exemplo o contexto sepulcral. L. Balensiefen sintetiza colocando que o espelho é tratado genericamente como um utensílio ao qual se acrescenta um caráter de atributo (por via de regra, atributo de gênero, da mulher em geral, mas pode também ser atributo de uma divindade feminina, em particular, Afrodite) (Balensiefen 1990: 28).

Estes aspectos pragmáticos e simbólicos se impregnam, de formas variadas, no conjunto de elementos que compõem o objeto espelho. Já os pegadores, podem ser simples cabos, mas podem se tornar suporte de ornamentação, a qual pode ou não receber conteúdo iconográfico. O conteúdo iconográfico da ornamentação de um pegador, comumente ligados a Afrodite e Eros, pode carregar conteúdo simbólico, por exemplo relacionado à erótica. Um traço original dos espelhos de bronze gregos e daqueles produzidos sob a influência de sua tradição, na Magna Grécia e Etrúria, é serem portadores de rica iconografia em suas superfícies internas e externas, por incisão ou relevo. A presença desta decoração é testemunho não somente do desenvolvimento de manufaturas sofisticadas com mão de obra altamente especializada, mas sobretudo da importância

material e simbólica deste objeto na cultura grega, o que reforça a relevância de se buscar decodificar seus conteúdos simbólicos, bastante inteligíveis para os usuários da época, usuários do espelho objeto e do espelho signo visual, mas de difícil compreensão para o intérprete moderno, exigindo um esforço hermenêutico. Como salienta Hélène Cassimatis, na iconografia dos vasos ápuolos, «o objeto mais enigmático segue sendo o espelho. Sua utilização, além de ser muito frequente, é muito pouco clara» (Cassimatis 1992: III).

Deste modo, inicialmente traçarei um breve panorama sobre Tarento e a Apúlia no séc. IV, e sua produção de cerâmica pintada, para passar então a uma classificação destes contextos (tipos de cenas) de representação do espelho, de modo a poder abordar seus possíveis usos e simbolismos. Ao final, analisarei alguns vasos que chamo de «vasos chave», pois, em sua excepcionalidade, fornecem chaves de interpretação mais ampla.

## II. TARENTO E APÚLIA NO SÉC IV: AS INTERAÇÕES

### GRECO-INDÍGENAS E AS INDÚSTRIAS DE CERÂMICA E ESPELHOS

A região da Apúlia, localizada no Sudeste da península itálica —limitada a Leste pelo Adriático, a Sul pelo Mar Jônio, a Sudoeste pelo Golfo de Tarento e pela Lucânia— teve, no séc. IV a.C., uma experiência histórica bastante singular. Estruturou-se um contexto macrorregional de intensas trocas interculturais, formado, de um lado, pelos descendentes de colonizadores gregos estabelecidos desde o final do séc. VIII na localidade portuária de Taras, e, de outro, por diferentes povos indígenas, que foram identificados etnicamente, em razão de sua disposição geográfica, como Messápios, mais ao Sul, na península salentina, Peucécios, ao centro, e Dáunios, na porção Norte da Apúlia, até o Gargano (espora da bota). Tarento foi à época uma das cidades mais ricas, sob vários aspectos centro da Magna Grécia (Züchner 1942: 205), mas proeminente também em termos de Mediterrâneo. Destacou-se em vários aspectos. Sua indústria têxtil e de tinturas, assim como sua ourivesaria e joalheria, eram muito valorizadas. A indústria oleira era muito diversificada. Notável a qualidade de suas esculturas de terracota em tamanho natural. Sua produção de figurinhas de terracota chama atenção pela escala numérica, pela diversidade de tipos e pela qualidade que algumas séries e peças alcançaram. Muitas figuras de

dançarinas e tipos femininos não perdem em nada para as tanagrinhas, sobretudo na suavidade dos movimentos e no caimento das vestes.

Talvez a mais notável indústria tarentina, mas seguramente a que despertou mais atenção dos arqueólogos, tenha sido a produção de vasos, nomeadamente os ditos vasos italiotas, denominação técnica conferida aos vasos de figuras vermelhas, de tradição grega, desenvolvidos a partir de 440-430, sob a influência da técnica ática de vasos de figuras vermelhas. Sabe-se hoje que esta técnica instalou-se na região do golfo jônico inicialmente em Metaponto, que na primeira fase, ainda no séc. V, destacou-se em quantidade e qualidade, mas logo cedeu lugar às oficinas tarentinas, que, iniciadas no último terço do séc. V, atingiram ao longo do séc. IV uma escala exponencial de produção. E seu destaque de longe não se limitou à quantidade. Foram genuínas em qualidade e originalidade, mesmo quando reprocessavam influências externas ou regionais variadas. Os artesões tarentinos tiveram notável criatividade e primor técnico, na confecção das peças, na pintura destas, nas escolhas e abordagens iconográficas.

Os produtos desta indústria de vasos italiotas são conhecidos como vasos ápulos, assim como existem os vasos lucanos e os campanos. Esta denominação pode gerar certa confusão conceitual, até porque a produção de vasos ápulos não se limita aos vasos de figura vermelha de tradição grega. Existem por exemplo os vasos sobrepintados, em técnicas diferentes, com destaque à indústria policroma do estilo *di Gnathia*. Mas existem também os produtos de tradição regional indígena, como a *trozzella* messápia, a grande *olla* peucécia ou o grande *askos* daúnio, sem falar nos coloridos vasos plásticos canosinos. O núcleo inicial, que se manteve por décadas como centro produtivo, foi a cidade de Tarento, mas esta realidade se reconfigurou na segunda metade do IV.

Uma das características que marca a singularidade da iconografia dos vasos ápulos é seu interesse em preencher as cenas com grande diversidade de objetos, muitos destes representados pelos pintores em pormenores morfológicos e estéticos. Difícil dizer o quanto a representação destes nos remete a uma descrição de usos cotidianos, a idealizações ou projeções imaginárias de um mundo fictício —sobre este termo, cabe uma ressalva, em respeito ao olhar antropológico: se as projeções imaginárias focarem no

além-túmulo, não se pode tê-las como fictícias, pois integrariam a imaginação de algo que se entendia como uma outra realidade, mas ainda assim uma realidade. Fato é que estes objetos nos remetem à cultura material, em suas dimensões pragmáticas e simbólicas, constitutiva da vida social e do imaginário dos povos que produziram e consumiram estes vasos. Novamente problemático: o que desta cultura material seria apenas greco-tarentino, o que seria próprio aos ápulos, o que seria de origem grega assimilado pelos ápulos, ou, vice-versa, o que poderia haver de ápulo assimilado pelos greco-tarentinos. Penso que, neste aspecto, lidamos com uma realidade cultural caleidoscópica, cujos reflexos se dão a perceber na iconografia do espelho.

### III. CLASSIFICAÇÃO DOS CONTEXTOS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPELHO NA ICONOGRAFIA DOS VASOS ÁPULOS

O espelho está presente tanto em cenas que nos reportam à vida diária, mesmo que representada de forma idealizada, quanto em cenas inspiradas diretamente nos repertórios mitológicos. Em bom número de cenas, temos situações vinculadas a aspectos da vida diária, com mistura de personagens mitológicos e não mitológicos. Nas cenas não mitológicas, o espelho, combinado a outros objetos, com base em referência cotidianas, é tratado como atributo feminino, como podemos averiguar na *pelike* Altenburg 319, Alemanha, em que identificamos uma mulher segurando numa mão um espelho e na outra um *tympanon*, havendo no campo uma fita suspensa; ela se senta sobre uma base rochosa, não distante de um espaço construído doméstico, como sugere a janela no campo superior direito<sup>1</sup>. Os referenciais cotidianos destes objetos, que aqui funcionam também como atributo de gênero, podem vincular-se à condição de utensílios domésticos, no caso do espelho, ou de utensílio ritualístico, no caso do *tympanon*, necessário ao acompanhamento musical de certos cultos, ligados por exemplo a Dioniso. Em cenas de narrativa mitológica, por sua vez, ele pode novamente surgir como um atributo feminino, porém ligado em especial a Afrodite, como podemos ver na cratera em

I *Pelike* ápula, figuras vermelhas. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, inv. 319. CVA Altenburg, 3, pr. 7-8.

cálce Bruxelas R227, com uma versão do episódio do desafio musical entre Apolo e Mársias<sup>2</sup>.

Poderíamos então afirmar que haveria uma continuidade, que o espelho, no contexto ápulo, seria uma prerrogativa iconográfica feminina, assim como ocorria na iconografia ática? Não! Lidamos com uma situação mais complexa, bastante marcada por uma ambivalência de gênero. Na pintura dos vasos ápulos, como aponta H. Cassimatis (1992: 102), «o espelho tem um papel ambíguo. Não tem qualquer ligação direta com a coqueteria». É bastante comum sua associação direta a Eros, que em vários vasos o leva consigo. Não são poucos os exemplares em que uma figura masculina, seja humano ou um sátiro, segura um espelho, via de regra alcançando-o, aproximando-o ou mostrando-o a uma figura feminina —às vezes, porém, esta figura masculina pode estar desacompanhada de uma mulher! (Cassimatis 1992: 111).

Assim, no *rhyton* Boston 63.472, o pintor figurou um Eros voando para a direita, levando consigo três objetos: um espelho, um *tympanon* e um leque, todos eles objetos de vinculação feminina<sup>3</sup>. O tema se repete em vários vasos, como na face B da *kotyle* Edimburgo 1887.222, em que Eros traz um espelho e um *tympanon*, havendo no campo um segundo espelho e uma *phiale* umbilicada (figura 15). Em um *skyphos* de Trieste, por sua vez, é um jovem sátiro que ostenta o espelho com a esquerda, sobre um pequeno pilar ou estela que tem diante de si, sobre o qual foi depositado um pequeno objeto branco (ovo?) —este pilar, podemos identificar como um *sema*, um marcador funerário (Hoffmann: 116)<sup>4</sup>.

Em uma *pelike* de Copenhague, por outro lado, vemos um jovem (sem características que o identifiquem com qualquer personagem mitológico), apoiado sobre seu cajado, nu, com a clâmide jogada sobre o braço esquerdo, segurando um espelho, que ostenta com a mão direita, na direção da senhora que está a sua frente, com um leque na direita e uma cista (decorada

2 Cratera em cálice ápula, figuras vermelhas. Bruxelles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, inv. R227. CVA Bruxelas 2, pr. 7.7a-b. Mársias e Apolo. Acima, Afrodite com espelho e Eros.

3 *Rhyton* ápulo, figuras vermelhas. Prov.: Tarento. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 63.472. Hoffmann 1966, 61, pl. 40.1-2.

4 *Skyphos* ápulo, figuras vermelhas. Museo Civico di Trieste, Inv. 493. CVA Trieste I, pl. 31.1-2.



Figura 1a-b. *Pelike*, figuras vermelhas. The Painter of the Copenhagen Dancer. Groups of vases closely associated with the Darius Painter. The Darius-Underworld Circle (RVAp II 18/123). 340-320 a.C. Copenhagen, Museu Nacional, Chr. VIII 316 (B 154) CVA Copenhagen 6, pl. 261.1 a-c. Fotografia: CB-BY-AS Nora Petersen, National Museum of Denmark.

com motivos báquicos: dois sátiros dançando e um personagem masculino soprando *aulos*), em uma cena que se relaciona a rituais de iniciação amorosa, preparatórios para as núpcias, as quais estão representadas com alegria festiva no lado oposto do vaso, em que um jovem (talvez o mesmo), fazendo contraponto ao anterior, agora figurando como noivo, segura um leque, outro atributo feminino (figura 1a-b).

Desta sorte, para a interpretação do sentido (ou dos sentidos) do espelho na iconografia da cerâmica ápula, não basta observar de forma mecânica gênero (masculino ou feminino) ou categoria da figura (se mitológica ou não). É necessário combinar estes dados ao contexto sugerido pela iconografia, seja ele um contexto referente ao imaginário funerário ou idealizações da vida social, com escopo amoroso ou religioso. Como observa Annelise Kossatz-Deissmann (2000: 271), «o espelho significa, nas mulheres, a indicação de beleza, juventude e maturidade para o casamento». Porém, «na pintura dos vasos itálicos, os espelhos não aparecem somente em cenas domésticas puras de gineceu, mas sobretudo também em inúmeras representações de encontros amorosos entre rapazes



e moças». Esta é, por exemplo, uma situação ausente da iconografia dos vasos áticos.

Em vista disso, H. Cassimatis afirma que «não se pode continuar a raciocinar conforme o critério tradicional espelho = mulher (Cassimatis 1998: 301).

Que contextos então a sistematização do material iconográfico nos permite estabelecer? Em nossa perspectiva de sistematização do material empírico iconográfico e de interpretação deste repertório, classificamos as cenas de contextualização da representação do signo visual «espelho» em seis esferas:

1. *Esfera cotidiana doméstica (toailete)*: cenas em que predomina componente cotidiano, associado a atributos do gênero feminino.
2. *Esfera cotidiana religiosa (rituais de iniciação amorosa)*: cenas em que predomina componente de ritual de iniciação amorosa; e cenas em que predomina componente de ritual de purificação (fins amorosos).
3. *Esfera cotidiana amorosa (namoro e casamento)*: cenas em que predomina componente nupcial, tanto os preparativos quanto o ato festivo.
4. *Esfera funerária (estela)*: cenas de visitação à tumba, com homenagens e oferendas ao morto diante da estela funerária.
5. *Esfera funerária (naiskos)*: cenas com espelho fora do «templo funerário», como objeto levado pelos que visitam o túmulo; e cenas com espelho dentro do «templo funerário», associado ao morto.
6. *Esfera mitológica e contextos especiais*: em especial, cenas envolvendo Eros e Afrodite; e cenas de significação muito singular, algumas envolvendo estas divindades, que funcionam como «chave» para a interpretação (culto a Eros).

Cabe observar que nem todas as cenas se encaixam de forma unívoca em alguma das categorias acima: uma mesma cena pode se reportar ao mesmo tempo a contextos diferentes; diferentes cenas em uma mesma face do vaso podem se ligar a diferentes esferas, o que ocorre por vezes na relação entre parte inferior e superior da cena; os dois lados do vaso, de forma complementar, por exemplo mostrando às vezes uma sequência, colocam de um lado um tipo destas cenas, de outro, outro tipo. Uma boa estratégia de interpretação é buscar identificar qual a esfera predominante, pois nos fornece a significação prevalente da face do vaso ou da cena.

## III.1. ESFERA COTIDIANA DOMÉSTICA (TOALETE)

O espelho como utensílio cosmético da vida diária feminina. Em um conjunto muito variado de cenas, sejam elas mais ou menos ligadas a contextos domésticos ou religiosos, cotidianos ou mitológicos, o espelho é colocado como integrante essencial da cultura material feminina, de sorte que funciona como atributo feminino, mas, ao mesmo tempo, para efeitos de interpretação, reporta ao seu lugar concreto na vida diária feminina. Em uma *lekane* conservada em Münster, vemos um quarteto de mulheres levando vários objetos característicos da vida diária feminina, a maioria deles utensílios domésticos, como uma canastra e uma cista, fitas e, por fim, bolas, as quais se vinculavam à dimensão lúdica da infância e juventude da moça tarentina<sup>5</sup>. A mulher da direita tem uma sombrinha na mão direita, com a qual protege do sol as duas mulheres sentadas, ao centro, sobre uma base rochosa. Uma destas segura, além da bola, um espelho. Já a mulher do canto esquerdo, apoiada sobre uma coluna, além de segurar uma canastra aberta, traz consigo na mão direita o *tympanon*, instrumento musical que as mulheres precisam utilizar em certos rituais. Não há dúvida que a cena toda mantém relação com algum ritual com participação feminina (sem retratá-lo), ritual realizado em espaço externo, o que é bastante recorrente neste tipo de cena sobre *paterae* ou *lekanides*. Neste contexto, estes objetos poderiam assumir papéis diferentes no culto, como objetos simbólicos (e.g. bola) ou utilitários (e.g. tímpano). Antes de tudo, porém, a informação básica geral que recolhemos é que são objetos significativos da cultura material feminina, integrantes da sua rotina, ao ponto de um deles, o espelho, assumir caráter de atributo iconográfico da mulher, ancorado na experiência cotidiana (Kossatz-Deissmann 2000: 272-273. Schneider-Herrmann 1977: 38). Na *lekane* de Münster falta apenas o leque, que aparece porém na *hydria* japonesa conservada no Museu Yamato Bunkankan, como parte da miscelânea de objetos femininos, sendo retratado em uma cena em que o aspecto cultural se encontra ainda mais acentuado<sup>6</sup>. No famoso *loutrophoros*

5 *Lekane* ápula, figuras vermelhas. Pintor do Sakkos branco. Münster, Universitätsmuseum. Schauenburg, 2002, 154, n. 62.

6 *Hydria* ápula, figuras vermelhas. Museum Yamato Bunkakan, inv. 71. CVA Japão II, pl. 44.I-2; 45.2-5.

de Malibu, com a cena alusiva ao mito da petrificação de Níobe na face anterior, na face posterior o corpo cilíndrico do vaso está dividido em dois setores: no setor superior, uma cena de visitação e homenagem ao túmulo, onde uma mulher comparece trazendo diante da tumba um espelho, que aqui seguramente tem um sentido simbólico ou ritual que ultrapassa seu sentido primeiro de utensílio doméstico feminino; mas, no setor inferior da cena, vemos três mulheres reunidas, com um conjunto de objetos atinentes à rotina doméstica feminina: duas canastras abertas, uma bola e um espelho. Percebe-se como seu significado desliza, na mesma face do vaso, de atributo de gênero (abaixo) para simbolismo ritual funerário (acima)<sup>7</sup>.

Há uma série de vasos, no entanto, em que os pintores conferem uma abordagem que, guardados os cuidados, poderíamos tomar a liberdade de chamar de realista: a cena traz um contexto que inclui o espelho em razão de sua função pragmática primeira, o reflexo da imagem da mulher na sua toalete diária. Nesta série, o sentido laico é reforçado pela ausência de Eros. Trata-se de vasos de formas variadas, todos porém muito ligados aos cuidados diários femininos, como a *pyxis* e o *lekythos*. Nestas cenas, a mulher usa o espelho para se olhar, enquanto faz sua higiene pessoal junto ao *louterion*. Sobre a tampa de uma *pyxis* de uma coleção particular, está uma mulher nua, agachada (talvez por exigência do espaço disponível para a figura), atrás de si, seu manto, atrás da bacia, outro objeto tipicamente feminino, seu leque (figura 2). A moça, por sua vez, está absorta observando seu rosto no espelho, enquanto leva sua mão ao queixo, talvez examinando sua pele. O pintor mostra o espelho, contudo, voltado para o expectador da cena, para que o objeto fique visualmente bem definido.

Em um *lekythos* publicado por Konrad Schauenburg, de uma coleção particular, há uma variação do tema<sup>8</sup>. Igualmente adaptado à superfície disponível para imagens, nesse caso, vertical e alongada. A mulher está de pé, ao lado de um *louterion*, em que molha sua mão esquerda. Nua, o corpo volta-se

7 *Loutrophoros* ápulo, figuras vermelhas. 330 a.C. John Paul Getty Museum, inv. 82.AE.16. CVA J. P. Getty 4, pl. 183.1-2.

8 *Lekythos* ápulo, figuras vermelhas. Coleção particular. Schauenburg, 2010, 87.28a-b.



Figura 2. *Pyxis*, figuras vermelhas. Pintor de Baltimore (RVAp II 27/138). Nápoles, Coleção particular, 27 (Trendall). Segunda metade do séc. IV a.C. Schauenburg, 2010, p. 21, p. 89, nº. 34, nota 170. Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2017).



Figura 3. *Lekythos*, figuras vermelhas. Segunda metade do séc. IV a.C. Coleção particular. Schauenburg, 2010, pp. 20-21, p. 87, n. 27a-b. Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2017).

para o olhar do espectador, mas em posição de três quartos; ergue o braço direito, do qual pende sua vestimenta, um tecido púrpura com bainha branca. Ela se admira no espelho. Detalhe: no chão, encostado em sua canela, um alabastro, provavelmente com algum óleo usado em seu cuidado pessoal. Um segundo *lekythos* é ainda mais impactante (figura 3). A mulher nua, de pé, recurva-se levemente diante de uma bacia de menores proporções (provavelmente metálica), colocada sobre uma pequena coluna. Seu braço direito está voltado para trás, segurando na mão um manto vermelho. Com a esquerda, segura o espelho, no qual se olha. Mesmo nua, sua perna direita está enfeitada, na coxa e canela, com correntinhas ou colares, o que denota um preparo festivo, mas também erótico, de seu corpo. O pormenor mais relevante e singular: seu rosto refletido na superfície polida do espelho! A cena tem toda uma casualidade, um maneirismo cotidiano, quase bem humorado, eu diria, na posição como ela se destrincha entre seu manto, espelho e bacia.

### III.2. ESFERA COTIDIANA RELIGIOSA/AMOROSA (DOS RITUAIS DE INICIAÇÃO): CENAS EM QUE PREDOMINA COMPONENTE DE RITUAL PREPARATÓRIO DE PURIFICAÇÃO JUNTO AO *LOUTERION*; CENAS EM QUE PREDOMINA COMPONENTE DE RITUAL DE INICIAÇÃO AMOROSA

Há uma série de vasos em que vemos uma ou mais mulheres em torno do *louterion*, com a presença de Eros, que descreve ações variadas. Em uma parte desta série (uma subsérie portanto), a interpretação é de que se trate de rituais de purificação junto à bacia lustral, preparatório para o ritual maior, de iniciação ao amor, ao domínio de Eros e Afrodite, sob a proteção de Dioniso. Em uma *lekane* conservada na Lady Lever Art Gallery, em Port Sunlight, Liverpool, vemos os momentos iniciais deste ritual (figura 4). Duas mulheres estão nuas, na volta de uma bacia de metal trípede, acomodada ao chão, em uma ação que transcorre em espaço externo, como indicam as duas janelas, seja próximo ao espaço doméstico ou nos domínios de algum santuário. A mulher da esquerda, com um alabastro na mão, prepara-se para verter algum produto na bacia, para misturá-lo à água do banho purificatório. Um jovem Eros voando se aproxima da figura feminina da direita, colocando-lhe um colar atravessado em diagonal sobre o peito (de um lado junto ao



Figura 4. *Lekane*, figuras vermelhas. Group of the Trieste Askoi. Vases connected both with the Darius Painter and the Patera and Ganymedes Painters. Smaller Vases from the Patera-Ganymedes Workshop. (RVAp II 26/60, pr. 308.3-4) 340-320 a.C. Port Sunlight (Liverpool), Lady Lever Art Gallery, inv. X 2151 (5040), Tillyard Cat. 252. Robertson, 1987, n. 55.

Desenho: Lidiane Carderaro dos Santos (2017).

pescoço, por cima do ombro direito, e de outro por baixo do braço esquerdo), de onde se depreende que esta seja a moça que passará pelo ritual de iniciação preparatório para sua futura vida de esposa. O pintor espalhou objetos no campo e no chão, como uma bola e uma canastra aberta. Junto à moça que passará pelo rito de purificação, ao chão, vê-se um espelho, indicando a conexão substancial deste objeto com este ritual.

Em um *lekythos* localizado no mercado de arte, publicado no catálogo da Gallerie Gackstälter, o ritual está sendo executado (figura 5). Em presença de um Eros que se aproxima, trazendo na mão um sistro, a mulher da direita executa um movimento sobre a bacia, sobre a qual segura em gesto protocolar o espelho, dele aproximando a mão em forma de concha, na qual contém a água purificatória contida na bacia. À esquerda, a segunda mulher observa, segurando seu espelho e colocando



Figura 5. *Lekythos*, figuras vermelhas. Mercado de arte. Segunda metade do séc. IV a.C. Schauenburg, 2010, 89, n. 31. Frankfurt, Gallerie Gackstälter, 227. Katalog Gallerie Gackstälter I, 277. Desenho: Fábio Vergara Cerqueira.

sua mão na bacia. As flores fantásticas deslocam a cena imaginariamente para um espaço sagrado, de exuberância da potência amorosa, os jardins de Afrodite (Cabrera 1998: 76-82. Smith 1976: 65-69). Aqui, portanto, são metáforas da presença de Afrodite, como signo da efetividade mística do ritual. Em um *lekythos* de Paris, a situação fica um pouco ambígua<sup>9</sup>. Não temos a presença de Eros como certificadora do cunho ritualístico, porém a combinação entre o gestual e a disposição dos objetos confere à ação um caráter mais de ritual e menos de toalete rotineira. A mulher ergue o espelho por sobre a bacia, colocando sua mão

9 *Lekythos* ápulo, figuras vermelhas. Séc. IV a.C. Paris, Bibliothèque Nationale, inv. 1037. Ridder, 1902, pl. XXXI.1037.



na cuba, provavelmente molhando-a, enquanto, no canto esquerdo, está recostado um alabastro.

Em uma *hydria*, pertencente em 2010 a uma coleção privada napolitana, vê-se a conclusão do rito purificador (figura 6). Passadas as etapas de preparação e execução do rito com espelho, fase em que as mulheres estão nuas, vemos agora as duas mulheres elegantemente trajadas. Aquela que se encontra à esquerda do *louterion* assume as características de quem se submete às variadas etapas de iniciação amorosa. Ela, à esquerda do *louterion*, adequadamente trajada, com tocado à moda tarentina<sup>10</sup>, que a afasta da posição social de menina; um pequeno Eros, caminhando delicadamente por sobre a borda da bacia, traz uma coroa para lhe ornamentar a cabeça, como sinal de



Figura 6. *Hydria*, figuras vermelhas. The Berlin Ganymede Group. Close associates of the Lycurgus Painter (RVAp 16/53). 350-340 a.C. Nápoles, Coleção 1, inv. 4 (Schauenburg, 2000, nota 664). Schauenburg, 2000, 147, n. 176-177; 2010, p. 89, n. 32. Desenho: Fábio Vergara Cerqueira.

<sup>10</sup> O penteado com os cabelos soltos convém a uma mulher tarentina em situações festivas, em cerimônias (Forti 1988: 296).



efetivação desta etapa do ritual. Cabe ressaltar que ela segura com a mão direita um sistro, sugerindo ser este um instrumento musical adequado ao ritual de iniciação amorosa, reforçando aspecto presente no *lekythos* anterior. É, afinal, um instrumento que está no campo simbólico da deusa Afrodite! (Smith 1976: 133-143) E os auspícios da deusa, potência divina propiciadora da felicidade amorosa, estão insinuados pelo par de rosáceas espalhado no campo, acima e abaixo da bacia, e, mais que isto, de forma quase epifânica, pela presença da própria Afrodite, indicada pela cabeça da deusa, com diadema, representada sob a alça do vaso. Sua figura aqui assegura que o ritual foi bem sucedido.

Temos um outro conjunto de vasos, com ou sem a presença do *louterion*, em que o pintor retrata outros passos da iniciação amorosa que deviam suceder à purificação junto à bacia. Alguns destes ritos ocorreriam no espaço externo (como indicam plantas, flores e janelas), no mesmo espaço em que estaria o *louterion*. É provável que em alguns atos específicos se efetuassem outras práticas culturais junto ao *louterion*, igualmente ligadas à deferência à Afrodite. Em um *lebes* conservado em Copenhague, um pequeno cisne está sobre a bacia, com a cuba cheia de água, assim como em outros vasos, em que um personagem masculino segura o cisne sobre a cuba em um gesto visivelmente cultural, que indicaria um banho sagrado, por sua vinculação com Afrodite<sup>11</sup>. Nesta cena, uma moça, sentada no campo superior esquerdo, diante de um Eros que voa em sua direção com fitas para ornamentá-la, segura um espelho, funcionando aqui como indicador da iniciação amorosa pela qual essa moça passará e indicando que em algum momento da sequência de ritos de processo de iniciação poderia ocorrer um ato religioso sobre a cuba da bacia com uma ave ligada ao domínio de Afrodite. Por exemplo, num jarro conservado em Tarento, um cisne banha-se na cuba, sacodindo suas asas, enquanto com ele se ocupam um Eros e uma moça<sup>12</sup>. A moça alimenta o cisne, para distraí-lo, enquanto Eros lava sua calda com uma

11 *Lebes Gamikos* ápulo, figuras vermelhas. Copenhague, Museu Nacional, Chr. VIII 377. CVA Copenhagen 6, pl. 257.1a-c.

12 *Oinochoe* ápula, figuras vermelhas. Tarento, Museo Archeologico Nazionale, inv. 3588-B. Último quartel do séc. IV. Kreillinger 2007, 302, Abb. 209. Schneider-Herrmann, 1970, p. 95, Abb. II.

esponja. Este tema não é completamente desconhecido da pintura vascular ática do século anterior, como testemunha uma *hydria* miniatura do Museu Britânico, encontrada em Nola, em que duas figuras nuas, à esquerda um rapaz, à direita uma moça, estão na volta de uma bacia sobre a qual se vê uma ave<sup>13</sup>. Do mesmo modo, outras oficinas vasculares da Magna Grécia dão testemunho deste ritual, como se observa em uma cratera em sino lucânica, do primeiro quartel do séc. IV, com uma cena provavelmente inspirada em um drama satírico<sup>14</sup>, ou em uma ânfora campana proveniente de Cápua, do início da segunda metade do século, na qual, além do banho da ave, vê-se também um grande espelho suspenso no campo, mostrando novamente a vinculação existente entre o domínio ritual do espelho, na iniciação amorosa, e o rito do banho da ave na cuba<sup>15</sup>. Como ressalta G. Schneider-Herrmann (1970: 95), a cena de uma ave tomando banho na cuba não deve ser vista como uma cena cotidiana comum, mas como um ato de adoração. Ora, também são reportados banhos de animais nos mistérios eleusinos. Nestes, deve-se frisar, a ave não aparece como vítima sacrificial ou como oferenda. Na veneração cultural, o cisne (ou um pato, uma pomba ou uma garça-real) substitui Afrodite.

Em uma *pelike* localizada no mercado de arte em 2010, prevalece o ambiente ritualístico<sup>16</sup>. A figura central agora é um rapaz, nu, que acomoda suas vestes sobre uma base rochosa, tornando-a mais confortável para sentar-se. Está entre duas mulheres, uma, em destaque, diante dele, apoia-se

13 *Hydria* ática (*miniatura*), figuras vermelhas. Proveniente de Nola. Pintor do Banho. Terceiro quartel do séc. V. Londres, Museu Britânico, E 202. Kreilinger, 2007, 288, Abb. 109.

14 Cratera em sino lucânica, figuras vermelhas. Pintor de Anabates (LCS 502, pl. 47.3). Bari, Museo Archeologico, 6327 (502), Col. Polese 137. 400-375 a.C. Schneider-Herrmann, 1970, Abb. 31.

15 Ânfora campana, figuras vermelhas. Pintor de Ixion. Sta. Maria di Capua Vetere, Museo Archeologico, 184039. Segunda metade do séc. IV. Kreilinger, 2007, 300, Abb. 194. A recorrência de abordagens iconográficas ápuas em vasos campanos testemunha, provavelmente, dois fenômenos paralelos e independentes, que, nesse caso talvez converjam: de um lado, a propagação do tema e culto entre as comunidades de tradição grega, de outro, a influência da cerâmica ápula sobre a cerâmica campana na segunda metade do séc. IV.

16 *Hydria* ápula, figuras vermelhas. Kunsthandel, anteriormente Paris, Galeria Mythe et Légendes, inv. 3862. Schauenburg, 2010, p. 89, n. 33.

sobre um *louterion* situado no canto direito da cena e erguendo, com a mão direita, um espelho; a outra, de trás dele, aproxima-se do grupo, trazendo numa mão uma bandeja ou patera contendo frutos ou bolos, e, na outra, um instrumento musical (o sistro). Provavelmente trata-se aqui da iniciação amorosa do rapaz, que era oficiada por mulheres (Cassimatis 1993: 102, III). Verifica-se a relação entre sistro, como instrumento musical adequado ao ritual de iniciação amorosa, e o espelho. Cabe salientar aqui como o espelho, nesta representação, se descola por total da condição de utensílio doméstico ou atributo iconográfico feminino. Seu papel aqui é essencialmente de objeto de culto. Vale recuperar aqui uma observação de A. Kossatz-Deissmann (2000: 273): «ocorre também uma ambivalência em que a bola e o espelho, enquanto objetos, tenham caráter doméstico profano, mas podem ocasionalmente serem usados no culto, do mesmo modo como aqueles que, em contraste com estes objetos, têm significado puramente sagrado».

Uma *hydria* conservada em Varsóvia retrata o momento exato de efetivação do ritual de iniciação amorosa do rapaz, oficiado por uma mulher adulta, com o uso do espelho. A cena ocorre ao ar livre, como indicam os pontinhos sobre os quais ele está sentado, que na iconografia ápula são um indicador de solo, retirando portanto a cena do espaço construído interno<sup>17</sup>. O jovem segura com a mão direita um galho comprido com folhas, que pode cumprir papel no ritual. Com a esquerda, ele ostenta uma *phiale*, sobre a qual vemos um ramalhete de era, além de dois outros itens, talvez também de natureza vegetal. As oferendas vegetais são compatíveis com o imaginário do jardim de Afrodite, da exuberância da potência de amor e fertilidade que exala de suas plantas fantásticas, mas são ao mesmo tempo compatíveis com Dioniso, sob cuja proteção maior se efetivam os cultos de iniciação amorosa. O gesto ritual está claro no alinhamento entre a *phiale*, abaixo, e o espelho, acima. Ademais, o pintor foi cuidadoso no trato do olhar (figura 7). O jovem, em silêncio (boca fechada), está concentrado. Atenta e respeitosamente eleva olhar na direção da senhora oficiante do culto, a qual, enquanto ostenta em gesto ritual o espelho, pronuncia (boca

17 Schneider-Herrmann (1970, 91), identifica os pontinhos como grama, como designação do espaço externo.

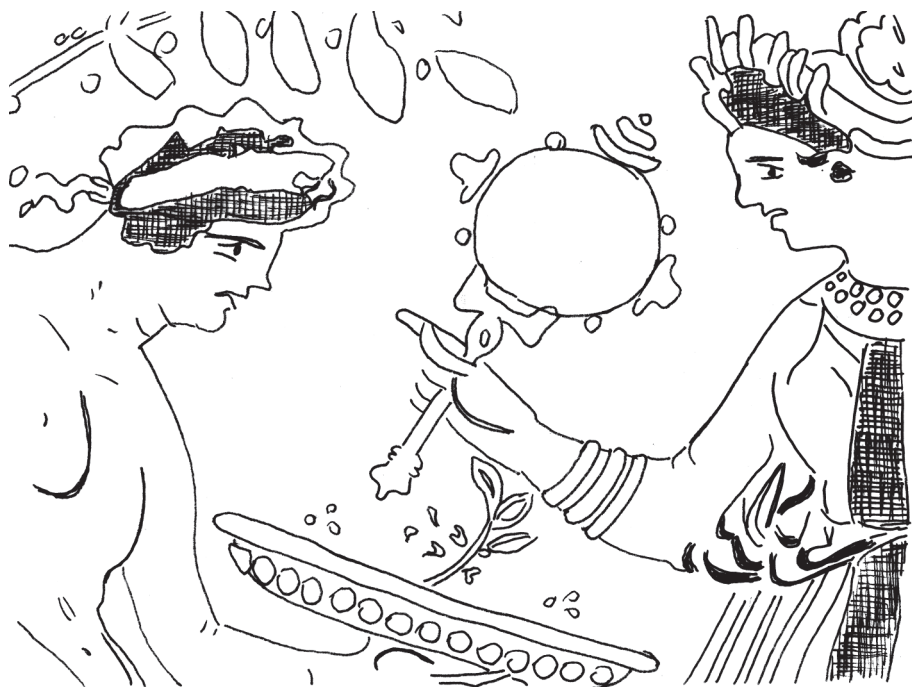


Figura 7. *Hydria*, figuras vermelhas. The Group of New York 17.120.240. The Painter of Ruvo 1092 and the Group of New York 17.120.240. The Patera Painter and Associates (RVAp II 23/237). 340-320 a.C. Museu Nacional, Varsóvia, inv. 198110 CVA Varsovie 4, pl. 32.1-3.  
Desenho: Fábio Vergara Cerqueira.

aberta) palavras, faladas ou cantadas, por meio das quais se cumpre o rito de iniciação amorosa. É possível imaginar seu dedo indicador direito pontuando o ritmo, para que o jovem preste atenção em cada palavra.

A crença na aliança entre Dioniso e Afrodite —na potencialização das graças amorosas que se buscavam alcançar por meio dos rituais diretamente vinculados a Eros, o qual funcionava como um mediador entre estas duas divindades— pode se expressar também pela presença da figura dos companheiros de Dioniso em circunstâncias relacionadas aos ritos de iniciação amorosa. Entende-se assim a figura do jovem sátiro com um espelho no *skyphos* conservado em Trieste, citado mais acima. É neste campo de associação entre as duas divindades que se mesclam também seus repertórios iconográficos, como indicador da importação de elementos cultuais dionisíacos para o âmbito dos cultos a Eros e Afrodite.

Assim, numa cratera de Ruvo, vemos uma mulher, sentada sobre pedras, com um espelho numa mão e o *tympanon* na outra, diante de um jovem sátiro, com *thyrsos* e uma coroa<sup>18</sup>. Associações deste tipo ocorrem em inúmeros vasos. Pode-se depreender que também a musicalidade dionisíaca, marcada pela profundidade entorpecedora das batidas do *tympanon*, se imiscua nos rituais de Eros e Afrodite, que tinham no contexto ápulo-tarentino a melodia simples e articulada do sistro como cadência musical apropriada ao ambiente ritual.

O papel de Dioniso, em consórcio com Afrodite, nas etapas de iniciação amorosa, foi bem apontado pelo pintor da *oinochoe* de Stuttgart, em que um jovem nu se afasta, usando uma pele de pantera amarrada ao pescoço (figura 8a-b). Ele traz ainda uma coroa pendurada no braço direito e leva um espelho na mão esquerda. Esta personagem, mesmo não tendo papel central na cena, desempenha um gesto ritual importante, ao brandir o espelho na direção da mulher que fica para trás, sentada sobre um *diphros*, com diadema na cabeça, segurando um objeto coberto por um lenço (um ovo?), e levantando um manto acima de sua cabeça. Atrás dela, outra mulher, vestida, na mão direita dois ramalhetes, enquanto segura uma longa fita com a outra. Trata-se provavelmente de um ritual mais avançado, já preparatório para o casamento, como indica o gesto de descobrir a cabeça, retirando o véu, que faz pensar no rito da *anakalypteria*<sup>19</sup>. Rosáceas no campo e flor fantasiosa no chão aproximam a ambiência da proteção de Afrodite, ao passo que o *kantharos* entre o rapaz e a mulher em iniciação amorosa evidencia a prevalência do domínio dionisíaco.

Há um conjunto de cenas, externas ou internas, que retratam rituais preparatórios finais que antecipam a aliança matrimonial, como indica a presença masculina, que pode ser interpretada aqui como o noivo. Em um *lebes gamikos* fragmentário de Tübingen, o pintor representou dois momentos

18 Cratera em voluta ápula, figuras vermelhas. Ruvo, Museo Archeologico di Jatta, inv. 1431. Bucci, 1986, 53, n. 21.

19 Conforme Schneider-Herrmann (1970: 87-88), a conexão entre os mistérios dionisíacos e o casamento parece largamente evidenciada em uma grande quantidade de vasos ápulos produzidos na segunda metade do séc. IV até início do III. Ver: Nilsson (1995: 377).



Figura 8a-b. *Oinochoe*, figuras vermelhas. The Stuttgart Group. The White-Saccos-Kantharos Group (RVAp II 29/206) Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, inv. 4.271 (KAS 161). 320-310 a.C. Smith, H. R. W (1970) «Deadlocks?» in BABesch 45, 1970, p. 74, fig. 6-7. CVA Stuttgart I, pr. 52.1, 3-4. Foto: Landesmuseum Württemberg, Bildarchiv (183433, 183596).

distintos dos rituais que estabelecem a aliança espiritual do casal: no primeiro momento, o jovem nu, com manto jogado sobre ombro, se curva na direção da moça, apoiando a perna direita sobre uma elevação do solo (figura 9a). Com a mão esquerda abaixada, segura uma coroa da qual pendem fitas; com a direita, empunha um espelho. O pintor indica a decoração em relevo do espelho, que parece ser um rosto feminino voltado para a esquerda. Diante dele, sentada, um mulher, que podemos identificar como a noiva, da qual sobraram apenas mãos e antebraços, ombro e cabeça. Sua cabeça está protegida por uma sombrinha, que seria segurada por uma mulher atrás dela (figura perdida), indicando que se trata de uma cerimônia diurna. A moça segura com as duas mãos uma *phiale*, que contém um ramalhete de era. A ação, portanto, lembra a da *hydria* de Varsóvia, pois o ato religioso é efetivado pela aproximação entre espelho e *phiale* com ramalhete. No entanto, na *hydria* polonesa, o jovem recebia iniciação de uma mulher adulta. Agora, no *lebes* de Tübingen, o jovem, já iniciado, repete a ação, mostrando que esta etapa de iniciação da moça podia ser efetivada pelo seu futuro esposo. O espelho, em ambos os casos, usufrui





Figura 9a-b. *Lebes*, fragmento. Oficina do Pintor de Dario. 340-30 a.C. Tübingen, Archäologisches Museum der Universität, inv. 28.5440. Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2017).

de potência mística, enquanto objeto de culto propiciador para que Eros e Afrodite aceitem os iniciados.

No lado oposto do fragmento, o *lebes* de Tübingen mostra-nos o ato que se segue ao rito de iniciação da noiva pelo noivo (figura 9b). Agora, ainda no espaço externo, estando a moça sentada sobre um banco, protegida por uma sombrinha empunhada por uma mulher de pé disposta ao lado direito da moça, e estando o jovem nu, de pé e apoiado sobre cajado, vemos um ato de celebração de união espiritual. O rapaz coloca uma coroa de eras na cabeça da noiva, que está já aparatada para a festa, como sugere o seu penteado com cabelo solto, usado pelas mulheres tarentinas somente em situações festivas. A noiva segura com a direita o espelho, sem que pareça estar executando uma ação com ele —não o usa para se olhar, nem o empunha com gesto ritual. O espelho aqui migra para outra significação. É o símbolo que indica que a jovem está pronta para o casamento (Anderson 1976: 5; Kossatz-Deissmann 2000: 271).

Em alguns vasos, especialmente em *pelikai*, estabelece-se uma sequência entre duas cenas ligadas às núpcias, uma em cada face do vaso. Em um lado, mostra-se a preparação para o rito de iniciação amorosa ou para o rito de aliança espiritual, em espaço externo; do outro lado, em espaço interno, se retrata o clima de festejo das núpcias. Assim, sobre a face B de uma *pelike* de Torino, o pintor indica um momento anterior —preparatório— ao casamento, mostrando os ritos de iniciação amorosa pelos quais passarão, em





Figura 10a-b. *Pelike*, figuras vermelhas. The Painter of the Copenhagen Dancer. Groups of Vases closely associated with the Darius Painter. The Darius-Underworld Circle (RVAp II 18/126). 340-320 a.C. Torino, Museo di Antichità, inv. 4129. CVA Torino I, IV D, pl. 12.1-2. Desenho: Lidiane Carderaro dos Santos (2017).

momentos diferentes e em separado, o jovem e a moça (figura 10b). Na *pelike* Copenhagen Chr. VIII 287, a moça, em que podemos identificar a noiva, está sentada ao centro, sobre uma base rochosa, flanqueada por uma mulher com fitas na mão e um jovem, provavelmente o noivo, nu, com manto sob o braço esquerdo, segurando com a direita elevada uma coroa<sup>20</sup>. A noiva tem, numa mão, o espelho, indicador da sua condição de preparada para o casamento, e, na outra, o *tympanon*, que evidencia, novamente, a conexão religiosa entre Dioniso e as iniciações amorosas propiciadas pela potência divina de Eros e Afrodite, de modo que este instrumento ganha presença em um ritual que a princípio teria sua parte musical privilegiadamente conduzida pelo sistro. Em uma *pelike* de Dresden, que mistura em sua ação aspectos de rito de iniciação e de interlocução entre rapaz e moça, ocorre uma certa permuta dos objetos: enquanto a moça sentada segura a coroa em uma das faces, nas duas faces do vaso o rapaz, identificável como namorado ou noivo, segura o *tympanon*, que, enquanto instrumento musical ritualístico, não seria sua incumbência<sup>21</sup>. Mas,

20 *Pelike* ápula, figuras vermelhas. Copenhagen, Museu Nacional, Chr. VIII 287. CVA Copenhagen 6, pl. 262.2a-c.

21 *Pelike* ápula, figuras vermelhas. Dresden Staatliche Kunstsammlungen, inv. DR5086. CVA Dresden 1, pr. 6.

como dito, o *tympanon* aqui demarca o lugar de Dioniso neste processo de iniciação amorosa realizado sob os auspícios de Eros e Afrodite. Bem, uma vez concluídos os atos religiosos, passa-se à festa, representada sobre a face principal das *pelikai* de Torino e Copenhague, assim como na *pelike* Copenhague Chr. VIII 316 comentada mais acima (figura 1). Saímos então do contexto místico-religioso, e passamos para o momento profano, de alegria e diversão, da erótica terrena. O espelho, presente, passará novamente por uma migração de sentido.

### III.3. ESFERA AMOROSA (NAMORO E CASAMENTO): CENAS EM QUE PREDOMINA COMPONENTE NUPCIAL, TANTO OS PREPARATIVOS QUANTO O ATO FESTIVO

Em meio às cenas relacionadas à esfera amorosa, uma particularidade da iconografia ápula do séc. IV, com relação à ática, é não se limitar às cenas de casamento e incluir cenas de namoro, prévio ao enlace matrimonial. Isto sem dúvida testemunha a favor da vigência na Magna Grécia de uma erótica renovada com relação àquela herdada da Hélade colonizadora. Temos a indicação de um certo empoderamento amoroso feminino, no sentido de a iconografia ápula evidenciar expectativas de um amor mais simétrico, entre homem e mulher<sup>22</sup>. No repertório imagético que sistematizamos, evidencia-se o espelho nos dois tipos de convívio amoroso, namoro e matrimônio. O papel do espelho nestas cenas não pode ser desprezado, pois desliza do signo inicial, como aparelho ligado aos cuidados com a beleza feminina, para outras instâncias simbólicas (Balensiefen 1990: 29).

Sobre uma *pelike* conservada em Tarento, o ambiente de namoro está indicado em um dos lados do vaso. A moça está sentada sobre um *klismos*, enquanto um rapaz nu, de pé atrás dela, apoia o cotovelo sobre o espaldar da cadeira e acaricia os cabelos da moça, indicando um grau inicial de intimidade (figura 11). Na frente dela, Eros. Ela segura um espelho com a mão esquerda, o qual a divindade direciona para o olhar dela, para que ela

22 Para uma teoria sobre a condição singular das mulheres nas colônias gregas do Ocidente, com seu enraizamento histórico e antropológico nos contextos coloniais interculturais e nas contingências da chegada dos colonizadores, ver Domínguez Monedero (1986: 143-152).



Figura 11. *Pelike*, figuras vermelhas. Prov. Tarento, Contrada «Solito» (1911). Meados do séc. IV a.C. Museo Nazionale di Taranto, inv. 4803. CVA Taranto 2, IV D, r, pl. 38.1-2. Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2017).

possa ver seu rosto refletido. Estivesse ausente Eros, e estivesse ela apenas a se olhar no espelho, estaria provavelmente desprovido de algum simbolismo místico —estaria como metáfora da beleza feminina. Mas a ação de Eros (ao direcionar o espelho) indica uma relação entre a imagem de beleza refletida e a expectativa de felicidade amorosa.

Em alguns vasos, o par de namorados está retratado num contexto doméstico, ambientado por meio de vários objetos, o que indica que este namoro prévio ao enlace matrimonial era autorizado, com a presença de familiares ou não, e não algo que precisasse acontecer às escondidas. As cenas de namoro, contudo, se projetam para o casamento. Em uma *pelike* conservada em Dresden, o rapaz e a moça, enomorados, conversam, observados pela mãe<sup>23</sup>. O pintor colocou na mão do rapaz um *strigilis* e na mão da moça um espelho. Como aponta K. Anderson, «o espelho nas mãos de uma garota, o *strigilis* ou um equipamento bélico nas mãos de um rapaz, são provas da maturidade para o casamento» (Anderson 1976: 5). Assim, nestas cenas de namoro, o espelho, para além de um indicador da beleza

23 *Pelike* ápula, figuras vermelhas. Dresden Staatliche Kunstsammlungen, inv. DR526. CVA Dresden 1, pr. 4-5.

feminina, simboliza que a moça já está preparada para assumir sua responsabilidade matrimonial.

É sobretudo nas *pelikai* que vemos a alusão às cenas de festejos nupciais ou representação idealizada da vida conjugal (Bendinelli 1919; Smith 1976: 66). Nestas cenas, são variadas as situações de ocorrência do espelho. Na *pelike* Copenhague Chr. VIII 316, o espelho aparece em duas situações distintas: no campo inferior, três grupos interagem, vendo-se, no canto esquerdo, uma mulher sentada, olhando-se em um espelho que está sendo empunhado por uma mulher de pé, diante dela; no campo superior, o ambiente festivo é dominado pela dança e pela música de diferentes instrumentos —como o *aulos*, a harpa, e um instrumento de cordas depositado no chão (lira ou cítara retangular)— enquanto um espelho repousa suspenso no campo (figura 1b). Na segunda *pelike* de Copenhague, Chr. VIII 287, o casal de noivos está duplicado em duas ações diferentes: à esquerda, a noiva sentada conversa com o noivo, com um *skyphos* na mão, que ao mesmo tempo denota o consumo festivo do vinho e conota a proteção dionisíaca; à direita, o noivo e a noiva acompanhados de uma mulher adulta, provavelmente a mãe de um dos dois segurando uma sombrinha para a proteção da noiva, a qual, estando com os pés sobre o *threnys* (descanso de pés), sentada sobre um banco imponente, disposto sobre uma plataforma, empunha diante de si um espelho, sem usá-lo para sua função original. Na *pelike* Torino 4129, o pintor representa a vida matrimonial: no campo inferior, entre quatro mulheres, que trazem objetos que nos fazem pensar na *epaulia*, o casal se entrega às carícias amorosas, sentados sobre o *thalamos* nupcial, ela estando sobre seu colo, envolvendo-o entre seus braços, aproximando-se para beijá-lo, ambos agraciados pela benção de Eros, que deles se aproxima trazendo fitas festivas; no campo superior, a rotina do gineceu é idealizada como espaço de felicidade no casamento, representada por símbolos e ações que remetem, ao mesmo tempo, à vida diária da esposa e aos auspícios de Afrodite —a harpa e o sistro, uma ave da deusa, e duas mulheres em interlocução, uma delas olhando-se no espelho (figura 10a). Nesta diversidade de situações, prevalece um sentido geral do espelho como símbolo da beleza feminina como um bem associado à felicidade amorosa garantida na vida conjugal pelas bênçãos de Eros e Afrodite.

#### III.4. ESFERA FUNERARIA (ESTELA): CENAS DE VISITAÇÃO À TUMBA, COM HOMENAGENS E OFERENDAS AO MORTO DIANTE DA ESTELA FUNERÁRIA

É bastante interessante observar que objetos originalmente domésticos, ligados à toalete e ao lazer feminino, como o espelho e a bola, além de estarem presentes em cenas de rituais de iniciação, nomeadamente ligados à iniciação amorosa sob auspícios de Eros e Afrodite, ocorrem também em cenas essencialmente funerárias, junto ao sepulcro. À primeira vista, seria de se pensar que o espelho e a bola, ou outros objetos, como leques, não teriam qualquer papel no culto funerário, e apareceriam, «basicamente, como objetos da vida diária, depositados nas tumbas sobretudo junto a mulheres, assim como ocorre com outros equipamentos domésticos» (Kosatz-Deissmann 2000: 273). Nesta acepção, seriam oferendas trazidas pelos que prestam homenagem junto à tumba, por serem objetos representativos da vida da falecida.

Assim poderíamos interpretar o sentido do espelho, em combinação com sítula, leque, *tympanon*, na cena de visitação à estela funerária por quatro mulheres, em um *loutrophoros* localizado em 1989 na Galerie Günter Puhze, em Freiburg<sup>24</sup>, ou em uma cratera de volutas, então conservada no mesmo antiquário, na qual duas mulheres trazem espelho, uma um leque, outra um *tympanon*, além de uma canastra, um cesto e duas *phialai* com oferendas alimentares (figura 12b). Poderíamos aqui optar por uma interpretação laica inclusive do *tympanon*, como objeto de uso da falecida em suas obrigações religiosas. Nesta perspectiva, a presença do espelho nas mãos de uma mulher que realiza visita à estela funerária significaria que se trata do túmulo de uma mulher. Valeria então como atributo de gênero.

Esta interpretação pareceria compatível também quando o personagem que apresenta o espelho diante da estela funerária é masculino, pois ele poderia estar trazendo um objeto pessoal da falecida homenageada, ou estar trazendo como oferenda um objeto típico de sua rotina feminina. Em tese, poderia ser o caso da cena de visitação à estela funerária na cratera em volutas do Pintor de Baltimore conservada em Madri, na qual se tem

24 *Loutrophoros* ápuilo, figuras vermelhas. Freiburg, Galerie Günter Puhze. *Kunst der Antike*, 1989, 23, cat. n. 226.

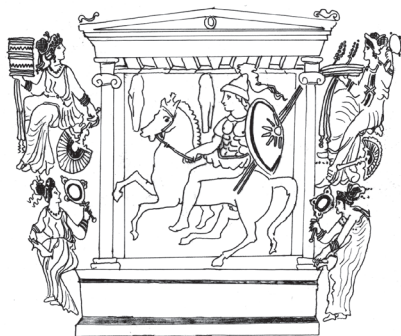


Figura 12a-b. *Cratera com volutas*, figuras vermelhas. The Baltimore Painter.  
c. 330 a.C. Freiburg, Galerie Günter Puhze. *Kunst der Antike*, 1989, 23, cat. n. 225.  
Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2017).

a presença de um rapaz com espelho<sup>25</sup>. No entanto, esta interpretação se coloca facilmente sob suspeita, seja na cratera de Madri ou na de Freiburg, pelo fato de que, na face oposta do vaso, com cena de *naiskos*, o falecido, ao qual se dedica o vaso, é um homem, de sorte que não se sustentaria a hipótese de se tratar de um objeto de uso diário do falecido homenageado. Ademais, na cratera de Madri, três mulheres comparecem com espelho na mão ao *naiskos* dentro do qual, na esfera do morto, figuram dois jovens identificados como guerreiros, um deles o morto homenageado. Impõe-se então buscar outra interpretação.

III.5. ESFERA FUNERARIA (*NAISKOS*): CENAS COM ESPELHO FORA DO «TEMPLO FUNERÁRIO», COMO OBJETO LEVADO PELOS QUE VISITAM O TÚMULO; CENAS COM ESPELHO DENTRO DO «TEMPLO FUNERÁRIO», ASSOCIADO AO MORTO

#### *Espelho fora do templo funerário*

As cenas com *naiskos* trazem outros elementos para a compreensão do eventual sentido do espelho no âmbito funerário. No que se refere ao espelho, podemos dividir em duas séries iconográficas: a primeira, em que o espelho

25 Cratera de volutas ápula. Pintor de Baltimore. 340-320 a.C. Madri, Museo Arqueológico Nacional, inv. 1998/92/1.



aparece fora do *naiskos*, na mão de alguém que visita o sepulcro; a segunda, em que o espelho aparece dentro do *naiskos*, no campo ou na mão da falecida.

Algumas cenas podem corroborar a «hipótese laica», de que a presença do espelho nas mãos de quem visita o sepulcro estaria aí apenas para fazer referência a um objeto da vida diária da falecida. Uma cratera japonesa, conservada no Museu Yamato Bunkakan, serviria bem para fundamentar esta interpretação, pois, sobre o lado principal do vaso, o pintor duplica a cena de visitação ao *naiskos*<sup>26</sup>, associando o espelho mais ao culto da mulher morta. Na pança do vaso, um grande *naiskos*, com dois personagens masculinos dentro, um deles, sentado, identificável com o morto. Ao redor, vários pares em interlocução, com presença de escudos e elmos, mas nenhum espelho. No pescoço desta cratera, um *naiskos* menor, dentro do qual está a falecida, sentada sobre um *diphros*. Interessa aqui observar que, junto ao *naiskos*, estão duas mulheres, segurando cada uma um espelho, em combinação com fitas ou colar de rosáceas.

Outros vasos, porém, derrubam esta interpretação, apontando não haver relação entre a presença do espelho e o sexo do falecido, de sorte que o papel do espelho em situação de visita à estela ou ao *naiskos* não estaria relacionado a sua condição laica de utensílio da toalete diária feminina. Um bom exemplo seria a cratera com volutas de Freiburg, citada acima, que retrata, na cena oposta à cena de estela, um *naiskos* com uma representação equestre do morto, aparatado como guerreiro (figura 12a). Mesmo o falecido sendo um homem, duas mulheres comparecem ao *naiskos* empunhando espelho em uma mão, enquanto com a outra, em gesto ritualístico, vertem um líquido de um *lekythos*, sobre o chão (à esquerda) ou sobre a base do monumento (à direita). Com as outras duas mulheres, representadas mais acima, um par de leques, uma canastra, uma bola e uma *phiale* com um par de ramalhetes como oferenda.

Impõem-se três ordens de observação: primeiro, a desconexão entre espelho e gênero feminino do falecido descarta a interpretação laica indicada mais acima para a face oposta do vaso de Freiburg, com visita à estela (figura 12b) (Hartlaub 1951: 26-27); segundo, o gesto combinado entre o espelho elevado em direção à representação do falecido dentro do *naiskos* e a libação feita com

26 Cratera em volutas, figuras vermelhas. 340-320 a.C. Nara (Japão), Museum Yamato Bunkakan, inv. 1729. CVA Japão II, pl. 51.3-4; 43.1.



o *lekythos* indicam que estas mulheres estão realizando uma ação de cunho ritual, de forma que o sentido do espelho aqui escape ao seu significado primário, e se insere no campo místico de ritos ligados a crenças funerárias; terceiro, desconstruída a interpretação de base laica, é possível aventar que outros objetos, como o leque, tivessem também um simbolismo místico nestas cenas.

A combinação entre o espelho e o *tympanon*, no contexto funerário, como verificada nos dois vasos de Freiburg citados acima (ver figura 12b), faz pensar, na acepção de A. Kossatz-Deissmann (2000: 272), em «atributos heterogêneos», com sentido de objeto de vida diária, mas, ao mesmo tempo, de forma complementar, como objeto dionisíaco. Por esta razão, segundo a autora, «seria tão comum a representação do espelho relacionado a homens e mulheres no contexto sepulcral. Assim, do mesmo modo que a bola, o espelho possui ambivalência entre casamento e mistérios. Espelho, assim como bola, consta entre os brinquedos de Dionisos-Zagreus, e possuía um lugar importante nos cultos dos mistérios órficos» (cf. Hartlaub 1951: 29).

Para a autora, é em parte pela relação com os mistérios órficos que se compreende sua aparição diante de túmulos masculinos (Kossatz-Deissmann 2000: 273). Ou seja, não se trata aqui de atributo de gênero ou oferenda! O espelho aparece com função ritual funerária, o que envolvia um conjunto de crenças, vinculadas a um imaginário mágico, que resultou por exemplo no desenvolvimento da catoptromancia, o oráculo do espelho (Delatte 1932; Hartlaub 1951; Balensiefen 1990: 167-209). Como ressalta Schneider-Herrmann (1977: 35), «o espelho, pertencente à Afrodite e usado em cenas nupciais, é, no entanto, aparentemente provido de algum poder mágico quando usado no culto funerário. Acreditava-se [...] que o espelho refletia o *eidolon*, quando empunhado diante de um monumento funerário» (Cfr. Delatte 1932, p. 135sq.). Inevitável pensarmos na *nestoris* lucânica conservada em Nápoles, com representação de uma cena da *Oréstia*: Orestes desembainha a espada para defender-se das duas Fúrias que o flanqueiam, ameaçando-o com serpentes<sup>27</sup>. A iconografia é excepcional. Uma das Eríneas segura na mão um espelho, absolutamente incomum

<sup>27</sup> *Nestoris* lucânica, figuras vermelhas, Lucânia. Proveniente da Basilicata. Pintor de Brooklyn-Budapest. Nápoles, Museu Nacional, 82124. c. 380-360. Sarian (1986: 834, Abb. 68); Balensiefen (1990: 167-209); Cassimatis (1998: 302-303).

como atributo destas entidades ctônicas. Mas a cena é única, isolando-se de qualquer outra representação de espelho (Sarian 1986: 842). Sobre a superfície côncava do espelho, vê-se com muita nitidez a cabeça de uma mulher coroada por um diadema (Balensiefen 1990: 35-36)<sup>28</sup>. Não se trata do rosto refletido da Erínea que empunha o espelho. Ora, as Fúrias evocam a Clitemnestra (Sarian 1986: 834; Hartlaub 1951: 125), deixando clara sua missão de vingança do matricídio. Portanto, é o rosto da morta no espelho!

Georg Friederich Hartlaub (1951: 24) fala de uma «crença comum, de que o morto poderia aparecer no espelho, particularmente mediante chamado de seu nome», defendendo que a concepção de que a imagem refletida possuía efeitos mágicos seria um fenômeno muito antigo e universal, que antecederia os gregos, haja vista ser testemunhado em inúmeras culturas, nisto diferindo de Armand Delatte (1932), para quem o oráculo do espelho seria um elemento da religiosidade grega. Hartlaub (1951: 121) conclui que, na Grécia antiga, o uso religioso do espelho não se oporia à religião oficial, não sendo visto como superstição, de que será acusado mais tarde no ambiente cristão; haveria inclusive atuação sacerdotal específica, responsável pelo oráculo catoptromântico. A crença era de que o espelho estava sob a égide do reino dos espíritos, de espíritos dos mortos, de modo que estes enviariam visões através do espelho (Hartlaub 1951: 24). Em seu estudo dedicado do espelho nas representações funerárias ápuas, H. Cassimatis segue a hipótese de que o espelho serviria para entrar em contato com os defuntos e para revelá-los, para possibilitar sua aparição. Enfim, um instrumento que faria a mediação entre o mundo dos vivos e dos mortos (Cassimatis 1998: 304, 318). Na Grécia, no oráculo do espelho, não eram deuses, não era o divino que respondia, mas sim as almas dos mortos, de sorte que estava associado ao poder do mundo subterrâneo, razão pela qual progressivamente este campo de crença foi açambarcado pelo domínio báquico (Hartlaub 1951: 128), o que reforça a compreensão da associação entre Afrodite e Dioniso.

Assim como o espelho, a representação do leque, no contexto funerário, também está eivada de simbologia espiritual e mística. Como afirma

28 O tema da imagem refletida no espelho tem suas primeiras aparições na pintura dos vasos áticos, mas são casos excepcionais. Os pintores beócios e itálicos conferiram maior importância a este motivo (Schauenburg 1976: 269), que está exemplificado em um bom número de vasos ápuos.

G. Schneider-Herrmann (1970: 101), «no sopro do vento que o leque gera, equilibra-se a *psiche*, segundo concepção órfico-pitagórica sobre a alma». Deste modo, «nos cultos funerários, supõe-se, o leque está conectado com a alma. Parece que a sutil qualidade da alma, ser esvoaçante, pode ser capturada pelo leque em uma brisa suave» (Schneider-Herrmann 1977: 35).

#### *Espejo dentro do templo funerário*

Como colocado anteriormente, os sentidos dos signos visuais na iconografia dos vasos não é estanque, fixo, mas precisa ser compreendido à luz de seus contextos, e, neste sentido, sob constantes deslocamentos. Nesse sentido, cabe examinar com atenção as cenas de *naiskos* em que o espelho está representado no interior da edícula funerária. Consideremos dois vasos.

Em um *loutrophoros* de Nova Iorque, o pintor representou uma mulher falecida no interior de um *naiskos* com a fachada dividida por três colunas jônicas<sup>29</sup>. No interior da edícula, à direita da coluna central, vemos uma mulher de maior estatura de cabelos soltos, provavelmente a morta, e outra, encostada na coluna do canto esquerdo do templo, com uma caixa aberta na mão, ao lado de um *loutrophoros*, depositado no chão. No campo superior, entre a coluna do centro e a do canto esquerdo, dois objetos suspensos, uma bola e um espelho. Deslocados da cena central de interlocução entre a imagem da morta e sua acompanhante, a bola e o espelho não despontam aqui como portadores de função no ritual funerário, ou mesmo no ritual amoroso. Parece mais plausível pensar que, nesta situação, o pintor retrate estes objetos como deposições funerárias em razão de suas funções primárias.

Numa cratera em volutas, da coleção do conde Franz I de Erbach, do estado de Baden-Württemberg, o pintor representa a morta dentro do *naiskos*, reproduzindo uma cena em que ela estaria em ambiente externo, sentada sobre amontoado de pedras, ladeado por uma flor fantástica (figura 13). Ela segura um espelho, não realizando gesto de quem o use para se olhar. Pelo visto, aqui, a iconografia nos remete ao espelho como objeto do ritual de iniciação amorosa, portanto, como símbolo de felicidade amorosa que se espera projetada para a vida além túmulo, de acordo com a

29 *Loutrophoros* ápuolo, figuras vermelhas. Pintor da Métope. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 1945.45.1. Terceiro quartel do séc. IV a. C. Cfr: Picón (2007: 150-151, n. 169).



Figura 13. *Cratera em volutas*, figuras vermelhas. Grupo de Deri (RVAp II, 939/185, pl. 369.9).  
 Erbach, Baden-Württemberg, Sammlung des Grafen Franz I, inv. 73. c. 330-310.  
 Heenes, 1998, 68-69, n. 73, Taf. 20.3-4, 21.3.

escatologia nupcial-funerária vigente na sociedade ápulo-tarentina (Smith 1976: 137-143). Mas vale a pena aqui olhar para fora do *naiskos*, pois esta pintura é bastante diferenciada com relação à média. Em vez de apresentar os personagens que visitam a tumba, o pintor optou por mostrar apenas os objetos depositados junto ao monumento funerário: dos dois lados da construção, um grande *kalathos*, depositado sobre o solo (como indicam os pontinhos), encimado, cada um deles, por um espelho. A presença do *kalathos* combinado ao espelho, poderia fazer pensar na rotina doméstica feminina. Entretanto, como analisa H. Cassimatis (1990: 199-201), na iconografia ápula, quando presente no rito funerário, seu significado liga-se à morte, sendo uma de suas funções ser recipiente de oferendas *post-mortem*

ou de instrumentos usados no culto<sup>30</sup>. No caso da cratera de Erbach, é ambíguo definir se o *kalathos* está ali como atributo da feminilidade da morta, ou como instrumento de fundo místico de uso no rito fúnebre.

Na articulação entre a significação do espelho, representado dentro e fora do *naiskos*, emerge uma significação geral de símbolo da felicidade amorosa cotidiana, na vida doméstica, como meta de vida feminina, a ser estendida para o além túmulo, pelas graças de Dioniso e Afrodite.

Percebe-se que é na oscilação, dentro de um campo polissêmico, que se estabelecem os sentidos do espelho na iconografia ápula, deslizando entre o pragmático e o simbólico, entre a toalete, o amor e a morte, entre o casamento e os mistérios, entre o ritual e o mágico-místico. Haveria porém uma significação prevalente que dê conta de todas? As abordagens mitológicas, com seu vigor metafórico, e as personagens mitológicas, com suas implicações no domínio dos rituais e crenças, podem nos ajudar a responder a esta questão.

### III.6. ESFERA MITOLÓGICA E CONTEXTOS ESPECIAIS:

#### CULTO A EROS E AFRODITE

Há um vaso ápulo excepcional, conservado em Boston, que coloca um espelho diante da deusa Atena soprando o *aulos*, numa versão própria do mito, alternativa àquela consagrada pela tradição literária, em que a deusa olha seu rosto, enquanto sopra o *aulos*, em uma imagem refletida sobre a superfície de um rio, e não de um espelho (Ath. 14.616e-f)<sup>31</sup>. O Pintor de Boston 00348 talvez represente alguma cena inspirada

30 Na pintura dos vasos áticos, sem dúvida, o *kalathos* é claramente um marcador social e de gênero, indica o lugar da mulher-cidadã, o gineceu, em que se cumprem suas tarefas de fiação e tecelagem. Entretanto, na cerâmica ápula, sua ligação se dá mais fortemente com o contexto mortuário, mais do que propriamente com o mundo feminino. Junto ao *naiskos* ou à estela, associado a um morto homem ou mulher, ele não está ligado a gênero, mas ao ritual fúnebre. Sobre uma centena de vasos levantados por H. Cassimatis, somente em 22 o *kalathos* se liga ao mundo feminino; por outro lado, em 36 vasos está associado diretamente aos mortos. No restante, ou se liga a Eros e Afrodite, ou aparece em uma ação ritual, com oferendas alinhadas sobre sua borda.

31 Cratera em sino ápula, figuras vermelhas. Prov.: Canosa. Painter of Boston 000348. c. 370-60 a.C. Boston, Museum of Fine Arts, 000348. Balensiefen, 1990, K19.

na dramaturgia, de sorte que o significado do espelho aqui, posto em relação com a deusa Atena segundo uma narrativa mitológica, estaria ligado à sua função primária. Contudo, a narrativa mitológica em que a presença do espelho ocorre de modo mais regular na pintura de vasos itálicos concerne as cenas do julgamento de Páris, tratado como atributo iconográfico de Afrodite. Na Magna Grécia, a ocorrência mais recuada do tema se dê talvez em uma cratera em cálice lucânica, encontrada em Pisticci<sup>32</sup>. Nestes casos, sua função é claramente de atributo da deusa Afrodite.

Os vasos ápuos, porém, ultrapassam a indicação do espelho como atributo iconográfico de Afrodite. Além de apontarem várias situações em que é usado como aparelho em ritual de iniciação amorosa, com provável ligação mística a Eros e Afrodite, os pintores de vaso deixam testemunho do uso do espelho em culto propriamente dedicado à deusa Afrodite, como revela uma cratera conservada em Cleveland, que nos surpreende com uma cena em que vemos Eros, na sua forma mais efêbica à moda ática, a serviço da deusa e diante dela, que está sentada sobre uma canastra, olhando-se no espelho (figura 14). Atrás dela, uma pilastra retangular, tem a inscrição ΑΦΡΟΔΙΤΗ, que vincula a cena, portanto, ao contexto de um santuário da deusa. No lado oposto, cena com dois jovens com *thyrsos*, em que devemos ver não necessariamente sátiros, mas sim iniciados (Hoffmann 1966: 117). Esta cena reforça a associação entre os domínios de Afrodite e Dioniso nas crenças e rituais de iniciação amorosa, com uso do espelho, projetadas sobre a iconografia ápula.

Além da recorrente associação do espelho a Afrodite (como atributo, como indicador de ritual ou de crença), talvez por homologia, por pertença ao mesmo campo, o espelho, na iconografia dos vasos ápuos, está muito ligado também a Eros, como já exposto anteriormente. É interessante, porém, observar-se como ocorre sua ligação com o espelho, posto que, mesmo que em princípio se dê por homologia, pela sua vinculação com Afrodite, esta associação ganha contornos e sentidos próprios, na medida

32 Cratera em cálice lucânica, figuras vermelhas. Pintor de Dolon. Prov. Pisticci. c. 400-375 a. C. París, Gabinete de Medalhas, 422.





Figura 14. Cratera em sino, figuras vermelhas. The Graz Painter and connected vases (later vases). Followers of the Tarpole P. (C). The Karlsruhe B9 – Dijon Group (RVAp I 6/216). c. 360 a.C. The Cleveland Museum of Art, Gift of J.H. Wade, inv. 1924.534. CVA Cleveland I, pl. 43.1-3. © Cleveland Museum of Art.

em que a figura de Eros adquire independência em suas representações iconográficas, o que se desenvolve com o advento do Ápulo Médio, a partir do segundo quartel do séc. IV. Assim, são variadas as situações em que Eros segura o espelho.

Sobre uma *kotyle* conservada em Edimburgo, a figura de Eros se repete nos dois lados do vaso: em um lado, ele está sentado, sobre o capitel jônico de uma coluna cortada, empunhando com uma mão uma canastra, enquanto no chão, atrás dele, repousa um espelho. Na outra face, aproxima-se voando um Eros que traz quatro objetos: um par de espelhos, um leque e um *tympanon* (figura 15). Neste caso, segundo Herbert Hoffmann (1966: 115-116), Eros estaria «caracterizado ao mesmo tempo como uma divindade dionisiaca e funerária», «ao levar a parafernália mortuária para a tumba», enquanto voa, ou representado já em seu destino, sentado sobre uma coluna jônica, que, na sua visão, seria uma «abreviação do *naiskos*». Aqui, portanto, a relação entre Eros e o espelho não se situa no campo





Figura 15. *Kotyle*, figuras vermelhas. Close to the Painter of Brussels A 3759-60 (RVAp II 25/74, pl. 299.6). c. 325 a.C. Edimburgo, National Museum of Scotland, inv. 1887.222. CVA Edinburgh, pl. 36.1-4. Desenho: Lidiane Carderaro dos Santos (2017).

amoroso, mas no funerário, sustentado na sua relação com Dioniso, a qual se reforça pela forma do vaso, própria ao consumo do vinho.

Sobre um *lebes gamikos* da coleção de Aberdeen, identificamos uma complementariedade narrativa entre as cenas dos dois lados do vaso: de uma lado, uma mulher, levando na esquerda um espelho e na direita uma grande caixa e um *tympanon* pendurado ao braço; do outro, Eros sentado sobre base rochosa, aparatado com braceletes nos pulsos e canelas, e colares

de pérolas, na cocha e atravessado sobre o peito, segurando com a esquerda uma caixa e um cacho de uva<sup>33</sup>. Sobre as caixas, pontinhos brancos indicam oferendas. Neste caso, não é Eros propriamente que segura o espelho, mas a mulher, que está envolvida assim em algum ritual ligado a Eros, aqui em seu domínio amoroso, porém conectando Dioniso (cachos de uva, *tympanon*) e Afrodite (espelho, caixas referentes à vida doméstica).

Em um *lekythos* em estilo di Gnathia, conservado em Malibu, entre motivos ornamentais vegetais, que ambientam a cena em um clima afrodisíaco fantástico, destaca-se a figura de Eros que segura o espelho com a esquerda, estando de pé, com os pés firmes no chão —ressalte-se, não está na ação de voar dirigindo-se a alguém (figura 16). A ação em si é o ato de



Figura 16. *Lekythos*, Gnathia. c. 330 a.C. Malibu, John Paul Getty Museum, inv. 86.AE.446. CVA J. P. Getty 5, pl. 277.1-3. Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2017).

33 *Lebes gamikos* ápulo, figuras vermelhas. Menzies Group c. 340-20 a.C. Aberdeen, University Museum, inv. 1872.23.23. CVA Alberman, pl. 44.5-8. Cf. Trendall, RVAp II, 21/26, pl. 223.1-2.

ele, Eros, segurar o espelho. Não aparece aqui como mediador entre outras divindades maiores, como Afrodite e Dioniso. A cena sugere o espelho como atributo de Eros, na sua condição de potência amorosa.

Eros emerge com autonomia, o que pode ser tomado como indicador de referência a um culto independente a esta divindade, que, no entendimento de Schneider-Herrmann (1970: 89-90), teve um desenvolvimento importante na Magna Grécia, a partir de meados do séc. IV até início do III, como atesta sobejamente a iconografia dos vasos ápulos. Como observa a autora, partindo da imagem de um Eros mais coadjuvante (assessor de Dioniso e Afrodite), sentado sobre rocha, corpo mais magro, com o penteado mais à moda ática, passa-se para um desenho do corpo com outras proporções, com sapatilhas brancas, colares de pérolas atravessados sobre o peito e nas cochas, braceletes brancos nas canelas e pulsos, corpo mais andrógino, com sexo discreto e dimensões mais avantajadas na bacia e cochas (com relação ao restante do corpo), que lhe conferem um quê de efeminação, reforçado pelo penteado igual ao usado por figuras femininas na iconografia tarentina.

Numa *oinochoe* de Varsóvia, Eros aparece independente, sentado sobre um amontoado de pedras, diante de um pilar (altar), com um espelho na direita, sapatilhas brancas, braceletes triplos na canela esquerda e nos pulsos, colar duplo de pérolas na cocha esquerda e outro grande colar de pérolas enrolado no pescoço e atravessado sobre o peito prolongando-se até a cintura (figura 17). Empunha o espelho em gesto ritual, acima do altar, o qual tem coroamento em branco, aparatado com fita e guirlanda branca, sobre ele repousando uma oferenda. A cena, a nosso ver, faz referência ao culto ao próprio Eros, ao mesmo tempo mostrando a presença da divindade e aspecto do culto.

Apesar da grande popularidade do deus Eros, em diversas regiões e períodos, não são muito abundantes os indícios de um culto especial em sua veneração. Apesar disto, G. Schneider-Herrmann (1970) considera que houve sim um culto a Eros, que não teria sido um culto sem importância e que seu maior desenvolvimento parece ter sido na Magna Grécia, no período tardo-clássico e proto-helenístico. Sabe-se que havia um templo dedicado a ele, de forma compartilhada com Afrodite, na porção setentrional da Acrópole de Atenas. Há registros da existência de altares dedicados



Figura 17. *Oinochoe*, figuras vermelhas. The Painter of Rodin 971. Some Painter and Groups of Very Late Vases. The End of the Red-figure Style (RVAp 1. Suppl. 30/61a). 300-290 a.C. Museu Nacional, Varsóvia, inv. 198112 (anteriormente Museu de Wrocław). CVA Varsovie 4, pl. 48.1-3. Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2017).

a Eros em palestras. Em Paus. VI.23.3 reporta-se a existência de um altar dedicado a Eros e outro a Anteros no ginásio mais antigo de Élis, onde os atletas faziam seus últimos preparativos antes de irem para Olímpia, para participarem do pentatlo, corrida e lutas. A presença do culto dos irmãos gêmeos sugere se tratar da veneração ao Eros masculino, ligado ao *agon*.

Deve-se também a Pausânias (9.27.1-3) o relato sobre o culto a Eros em Párior, no Helesponto, e em Téspias, na Beócia, localizada a três horas

de caminhada de Tebas, no sopé do monte Hélicon e junto à nascente do rio Téspio (Moreno 1995: 37). O santuário de Téspias provavelmente tenha sido o principal local de culto a Eros na Grécia antiga. De longa data, era a divindade mais adorada pelos tespianos, que originalmente a veneravam tendo como imagem de culto uma pedra não trabalhada. É bastante provável que o culto tenha alcançado seu apogeu na segunda metade do séc. IV, em favor do que testemunha a existência, no santuário, de uma estátua de mármore de Praxíteles e de uma estátua de bronze de Lisippo, colocada poucos anos mais tarde, entre 338 e 335, período em que a cidade estava sob o domínio Macedônio (Ensoli 1995: III). É importante observar que Paus. IX.27.5 reporta a existência em Téspias de um santuário dedicado a Afrodite Melainis, situado em outro local, onde haveria também uma estátua de culto de autoria de Praxíteles. Portanto, os cultos de Eros e Afrodite eram independentes. A possível dedicação da estátua de Lisippo por parte dos macedônios sugere a importância conferida a este santuário na época.

No *Diálogo do Amor*, Plutarco, oriundo da Beócia, testemunha a realização, a cada quatro anos, das Erotídias, dedicadas a Eros, com *agones* destinados aos jovens (Plut. *Amat.* 1.9-12.748f; Schneider-Herrmann 1970: 87). No mesmo diálogo, através da fala de seu filho, Plutarco relata sua visita ao santuário de Eros em Téspias, acompanhado de sua esposa, Timôxena, logo após o casamento, para o casal receber as bênçãos de Eros, informando ainda que «a ela cabia fazer a prece e o sacrifício» (Plut. *Amat.* 2.10-11.749b [M.A. de Oliveira Silva]. Schneider-Herrmann 1977: 38). É uma informação muito importante, pois indica se tratar de um culto feminino, o que é consistente com o testemunho da cerâmica ápula.

G. Schneider-Herrmann (1970: 87-88) salienta que existia uma oposição, no culto e concepção da divindade, entre um Eros voltado ao masculino e um Eros voltado ao feminino. O primeiro Eros, amigo dos poetas e filósofos, era a divindade dos *agones*, da invocação à luta, passível de culto associado a seu irmão gêmeo, Anteros, como deve ter sido o caso no ginásio de Élis, relatado por Pausânias. O segundo, provavelmente a forma em que era cultuado em Téspias, estava ligado à iniciação amorosa de moças e a rituais de fertilidade antes do casamento (Schneider-Herrmann 1977: 29). Mesmo com culto independente, o Eros feminino era adorado pelas suas potências vinculadas aos poderes de Afrodite, como impulso de vida

propulsionado pelo amor (Nilsson 1995: 377-378); pelo vínculo com sua mãe, a acepção do Eros feminino estava estreitamente ligada à condição de uma divindade da fertilidade (Schneider-Herrmann 1970: 89). Daí a forte presença na iconografia vascular ápula, nas imagens de culto vinculadas a Eros, da água (*louterion*) e flores, que carregam os poderes mágico-fertilizadores da natureza (Schneider-Herrmann 1970: 103).

A introdução das imagens de culto de Eros de autoria de Praxíteles e Lisippo apontam provavelmente para uma nova fase do culto, a qual é contemporânea ao testemunho da cerâmica ápula. Uma vez que nos falta o respectivo testemunho literário, as pinturas dos vasos são o único testemunho remanescente com respeito a um culto a Eros na Magna Grécia (Schneider-Herrmann 1970: 89). Não se trata de vasos de primeira qualidade, de grandes proporções e com cenas mitológicas ou de inspiração cenográfica, que costumam despertar maior interesse dos historiadores da arte e museólogos. Lidamos aqui outrossim com uma imensa quantidade de pequenos vasos, do Estilo Simples, produzidos entre a segunda metade do séc. IV e primeiros anos do III, que despertaram grande interesse, haja vista sua expressiva presença nos depósitos (Schneider-Herrmann 1970: 88-99). A forte propensão dos gregos do Sul da Itália ao misticismo resultou, no período pós-clássico, em uma forma particular de concepção da forma de Eros que corresponderia ao apogeu de seu culto (Schneider-Herrmann 1970: 87). Esta forma, em que o elemento feminino fica por demais ressaltado, indica que o desenvolvimento ápulo deste culto deve ter se dado a partir da vertente comum àquela adotada em Téspias, de um culto destinado ao sexo feminino.

A iconografia nos indica alguns aspectos deste culto, como sua realização ao ar livre, em um bosque sagrado ou santuário dedicado à divindade, junto a um altar modesto, em forma de pilar, talvez sem existência de estruturas arquitetônicas associadas. Eros aparece em contexto associado a moças e rapazes, de forma independente, mesmo que carregue objetos que o vinculem não somente a Afrodite, mas também a Dioniso, pois o ser de Eros está pleno do espírito dionisíaco, o que se reflete inclusive na efeminação do seu corpo, compartilhada com a representação de Dioniso, e dos objetos que carrega (Schneider-Herrmann 1970: 89).

Mesmo sendo plausível identificarmos o Eros dos vasos ápulos como a vertente de culto feminino, com origem comum àquela praticado em

Téspias, creio que uma originalidade das variantes do culto praticadas entre os gregos de Tarento e provavelmente também entre indígenas da Apúlia seja —e neste ponto divirjo de G. Schneider-Herrmann— que essa forma feminina de Eros implica cultos, com uso ritual do espelho, que contam também com a participação de rapazes, não somente como coadjuvantes, mas como figuras centrais. Na *hydria* outrora na Galerie Mythos et Légende, o jovem toma parte do ritual, sem que se possa aferir centralidade em sua participação. A participação dele aqui pode ser em tese igual àquela de Plutarco em Téspias, quando acompanha sua mulher nos procedimentos rituais praticados por ela. No entanto, na *hydria* Varsovia 198110 (figura 7) o rapaz é retratado em situação de protagonismo, na condição de quem passa pelo rito de iniciação com espelho ministrado por uma senhora. No *lebes* Tübingen 28.5440 o rapaz, talvez já iniciado, aparece agora como iniciante, da moça que pode ser identificada como sua noiva (figura 9a). Neste exemplos acima, não se pode dizer que se trate especificamente de culto a Eros, mas sim de rituais de iniciação sob auspícios de Eros e Afrodite. No entanto, assim como faz a moça na *pelike* de Tarento (figura 11), que se mira no espelho apoiado por Eros, numa *hydria* da coleção de Erbach vemos um jovem olhando-se no espelho, sentado ao chão sobre pedras, diante de uma flor fantasiosa e de uma mulher que o observa segurando um fita com as mãos<sup>34</sup>. Ora, numa cena que transcorre ao ar livre, o jovem não está usando o espelho como artefato da toalete. Nesta situação, o espelho aparece como aparelho do culto de Eros, enquanto forma de iniciação: em contexto místico, no ato de olhar o espelho, ocorreria a revelação de Eros. Como assevera H. Cassimatis (1992: 108), quando uma mulher segura um espelho e se olha nele, pode-se interpretar que se trate de uma aparição de Eros. Nossa análise do repertório iconográfico, contudo, indica que esta situação ritualística, no contexto ápulo, pode envolver também rapazes.

H. Cassimatis (1992: 108) afirma que, no amplo repertório de *lebetes* que inventariou, não identificou nenhum caso «em que a imagem do deus se reflita sobre o disco polido», acrescentando que não seria «necessário,

34 *Hydria* ápula, figuras vermelhas. Erbach, Sammlung des Grafen Franz I, inv. 67 (Heenes 1998, pl. 17.8).



pois ele se materializa. Se ele estivesse refletido no espelho, seria uma redundância inútil». Podemos concordar com a autora no que se refere a não ocorrência de imagem refletida de Eros na iconografia dos *lebetes* ápuos. Contudo, cometer ou não «redundância inútil» não é critério válido para a linguagem da pintura dos vasos ápuos. Fazê-la ou não é uma opção do pintor. Tanto este não é um critério válido, que o pintor da *oinochoe* Varsóvia 198927 gerou a pintura mais reveladora de todas sobre o culto a Eros na Apúlia, que ainda não foi devidamente analisada pelos autores que se debruçaram sobre o tema (figura 18).

Na *oinochoe* polonesa temos, ao centro, o altar, em forma de pilar, erigido sobre uma base branca, com coroamento branco, ornado com listas brancas e com fita vermelha, como é recorrente nas cenas indicadoras de culto a Eros. No lado direito da cena, temos a presença de Eros, ritualmente aparatado com braceletes na canela e pulso, e com colar de pérolas na cocha direita. Estende seus braços para a frente, aproximando a mão direita do altar, sobre o qual está depositado algum item sacrificial. À esquerda, uma senhora, com olhar severo, vestida com longo *chiton* e *himation* com bainha branca até os joelhos, em posição frontal, *stephanos* na cabeça, numa postura eivada de uma gravidade que, no conjunto, é incomum para as representações das mulheres ápuas. Ela segura com a mão esquerda um espelho, de grandes proporções, no qual ela fixa seu olhar. Na sua forma, este espelho se diferencia dos demais, retratados sobre cenas de toalete, de rituais de iniciação, de casamento ou de rituais funerários. A forma, portanto, indica se tratar de um espelho com uso muito especial<sup>37</sup>. O detalhe

37 A identificação do objeto em forma de disco, com representação da imagem de Eros sob sua superfície suscita reflexão. Trendall (RVAp II 30/48) não titubeia em identificá-lo como espelho, seguindo a identificação proposta por Marie-Louise Bernhard (CVA Varsóvia 5, 1970, p. 15), que, ao publicar este vaso até então inédito, caracteriza o objeto em questão como «miroir [...] encadré d'une monture décorée des vagues et des points blancs». Agradeço à Dra. Ingrid Krauskopf por chamar atenção sobre a necessidade de se certificar sobre a identificação deste objeto, posto que se diferencia da grande maioria dos espelhos tais como representados na cerâmica ápula. Como coloca Schneider-Herrmann (1970: 103, n. 38), «auf den italischen Vasen findet sich die Wiedergabe eines Spiegeltypus mit drei leicht variierenden Ornamenten am Spiegelrand, der sich unter effektiven Spiegelfunden nicht nachweisen lässt». Ou seja, tem-se um tipo iconográfico característico, de um espelho com três ornamentos acrescentados à borda do disco, como se pode observar em vários vasos



Figura 18. *Oinochoe*, figuras vermelhas. Vases associated with the Mignot Painter. Later descendants of the Groups of Taranto 7013 and Berlin F 3383. The End of the Red-figure Style. (RVAp II 30/48). c. 300 Musée National, Varsovie, Inv. 198927. CVA Varsovie 5, pl. 14.1-2. Fotografia: Ligier Piotr / Muzeum Narodowe w Warszawie.

mais notável deste vaso está no próprio espelho, pois sobre ele vemos, com correspondência ótica, a imagem refletida de Eros. Ora, estamos aqui diante do culto em si da divindade Eros, oficiado por uma sacerdotisa, na qual poderíamos ver uma destas sacerdotisas do oráculo do espelho que G.F. Hartlaub (1951: 121) afirma teriam existido na Grécia. O vaso registra a

reproduzidos neste artigo (*cf.* figuras 07, 08 e 09). Contudo, como observa G. Schneider-Herrmann, as evidências arqueológicas não atestam, no plano dos *realia*, a existência deste espelho. Os espelhos representados na iconografia ática não possuíam este dispositivo ornamental. Mas isto não nos permite tirar conclusões, posto que a iconografia ática tende a ser menos detalhista nos ornamentos, como seria regra geral também para a comparação entre a iconografia do *tympanon* nos vasos áticos e ápuos. E não cito gratuitamente aqui o *tympanon*, posto que, nos raros casos de cenas semelhantes, ocorre a sugestão de que este objeto seria não um espelho comum, mas um *tympanon*-espelho ou um *tympanon* decorado com motivo figurado. A proposta da existência de *tympana*-espelhos foi aventada pela primeira vez em I. Jucker, *Der Gestus des Aposkopien. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst* (1965: 105), a propósito da taça falisca Roma, Villa Giulia 260.13. Esta hipótese («Spiegelbilder in Tympana») foi consistentemente refutada por L. Balensiefen (1990: 216), considerando não se ter notícias da existência de *tympana* metálicos (de resto, musicalmente muito pouco prováveis), e dada a total inadequação de que uma superfície de couro pudesse funcionar para refletir imagem. Diante disto, ela opta pela interpretação de que se trate de membranas de *tympanon* pintadas com motivo figurado. Apesar de reconhecer que a imensa maioria das membranas sejam decoradas, na pintura dos vasos ápuos, assim como em muitos vasos áticos do séc. IV, com motivos ornamentais não-figurados (variações de motivos em círculos, ovas e outros elementos circunvilíneos), L. Balensiefen (1990: 217) afirma haver um pequeno número de vasos que confirmaria a existência de *tympana* com membranas pintadas com figuras humanas. Para tanto, se sustenta no testemunho de Dem. 19.237, que se refere a um certo Philóchaes como sendo σὲ μὲν τὰς ἀλαβαστοθήκας γράφοντα καὶ τὰ τύμπανα («painter of alabaster boxes and tambourines», C.A. Vince, 1926). Ora, nada define, a partir da identificação de ofício de γράφοντα, que decore os tímpanos e caixas de alabastro com figuras humanas e não com ornamentos geométricos, abstratos ou motivos circulares e ovais, posto que indica que ele desenha a decoração destes objetos. Portanto, a nosso ver, o testemunho demosteniano não seria suficiente para afirmar a existência de *tympana* com pintura de rosto sobre a membrana. No entanto, Belensiefen recorre ao fragmento da cratera ática Boston, Museum of Fine Arts 03.857 (final do séc. IV), para fundamentar a hipótese de que estes objetos sejam um tímpano decorado com rosto e não um espelho refletindo imagem. O exame atento do fragmento ático de Boston não deixa dúvida da sua excepcionalidade: a estrutura do objeto que possui a representação de um rosto juvenil masculino em sua superfície seria, pelo que se depreende das fitas (que, mais do que ornamentos, seriam funcionalmente utilizadas para a costura da membrana sobre o quadro circular de madeira sobre o qual o couro é esticado),

manifestação epifânica da divindade, provavelmente em situação a que se ligava a mântica do oráculo do espelho (Cassimatis 1998: 303-304).

A análise sistemática da pintura dos vasos ápulos, mediante interpretação das séries que apontam seus variados usos (na toalete doméstica, nos rituais de iniciação amorosa, nos rituais funerários e nos cultos de

seguramente de um *tympanon*, posto que a membrana está devidamente esticada sobre seu quadro. A partir desta identificação, ela propõe que nos demais casos, verificados na pintura de vasos ápulos, se trataria igualmente de *tympana*. Ela analisa a cratera em sino ápula Zurique, Universität, 3583 (Balensiefen 1990: 217-218, pr. 48), em que um jovem nu, à esquerda do qual se vê um *thyrsos* apoiado ao canto, segura um objeto muito semelhante ao suposto espelho da *oinochoe* Varsóvia 198927, com a superfície do objeto voltada para si (em posição de três quartos), sobre a qual um rosto feminino com fita na cabeça está representado. Diante do jovem, uma mênade (com cabelos soltos sem fita) tem na direita uma adaga sacrificial e na esquerda a metade dianteira de uma vítima cortada, uma corça sacrificada, seguida de um jovem sileno com tocha acesa e cista, havendo um ramo com folhas de parreira no campo inferior entre o sileno e a mênade. Destes elementos, se depreende tratar-se de ritual noturno de cunho dionisíaco, envolvendo sacrifício animal. Balensiefen (1990: 218), ao descartar acertadamente que o rosto representado sobre a superfície do objeto circular seja o reflexo do rosto do jovem ou da mênade, conclui que, igualmente ao fragmento de Boston, se trataria de um rosto pintado sobre a superfície de couro da membrana de um *tympanon*. Ora, sabemos que na iconografia ápula o rosto representado sobre um espelho não necessariamente é o reflexo do rosto de alguém presente, exemplo disto o rosto de Clitemnestra no espelho segurado por uma Erínea na *nestoris* lucânica 82124 (Sarian 1986: 834). A apropriação mística do espelho resultava em que este estivesse sob a égide dos espíritos dos mortos, que enviariam visões através do espelho (Hartlaub 1951: 24), havendo uso mântico (a catoptromancia, Delatte 1923) e funerário (Cassimatis 1998). No uso em ritos de caráter funerário, o morto poderia aparecer no espelho (Hartlaub 1951). Ora, acreditamos que é disto que se trata no vaso de Zurique. Já no caso da *oinochoe* de Varsóvia, seria a epifania do próprio deus que estaria refletida sobre o objeto circular segurado pela mulher. Sobre a possibilidade dos objetos dos vasos de Varsóvia e de Zurique serem identificados com um *tympanon*, a meu ver esta hipótese deve ser descartada, pela análise da estrutura do objeto, que diverge daquela evidenciada no fragmento de Boston. Diferentemente, na *oinochoe* polonesa a suposta membrana não está esticada sobre o quadro circular, mas está em um plano mais recuado, como se o quadro circular fosse uma moldura, para uma superfície circular mais reservada (um disco), contida neste quadro. A análise atenta da imagem mostra que o quadro circular que contém o disco possui uma borda externa (larga e decorada com ondas) e um borda interna (estreita e decorada com pontos brancos). Ora, esta estrutura é incompatível com um *tympanon*, pois não garantiria a manutenção da membrana devidamente esticada sobre o quadro circular. Mesmo que o objeto circular do vaso polonês possuía fitinhas em seu entorno, isto não seria suficiente para identificá-lo como espelho, posto que

adoração a Afrodite e Eros) e variados simbolismos (função primária de refletir a imagem no cuidado da beleza, atributo de Afrodite, símbolo de ritual de iniciação amorosa, símbolo de que a moça está preparada para o casamento, símbolo místico de oráculo das almas, simbologia funerária dionisíaca), evidencia que, no fundo, uma marca singular do espelho na iconografia ápula é sua simbologia mística geral, baseada em um sistema complexo de crença. Em primeiro plano, de crenças ligadas às expectativas amorosas, ancoradas nos auspícios de Afrodite e Eros; em segundo plano, crenças ligadas às expectativas relacionadas ao post-mortem, apoiadas na associação destas divindades a Dioniso; em terceiro plano, talvez por decorrência do segundo, as crenças mânticas nos poderes oraculares do espelho, por meio do qual as almas dos mortos poderiam se

fitas são um adorno presente em vários objetos na pintura de vasos ápulos (tais como bolas e mesmo espelhos). Um último aspecto que pode ser levantado contra a identificação deste objeto com espelho é seu tamanho, cujo diâmetro se estenderia da altura das sobancelhas ao mamilo. Apesar da maioria dos espelhos seguirem um padrão quanto ao tamanho do disco, que costuma ser pouco menor que o tamanho médio de um rosto, encontram-se muitos exemplos de espelhos maiores, em que o cumprimento do diâmetro se prolongue das sobancelhas ou testa até à parte média ou inferior dos mamilos, como é o caso do espelho de Varsóvia (altura do bico do seio até a parte superior da testa), de Zurique (do bico do mamilo até as sobancelhas), assim como o espelho na cratera em sino lucânica Wörlitz, Schloss E 130 (Balensiefen 1990: K8, pr. 06.1), o *skyphos* lucânico Palermo 9158 (Balensiefen, 1990: K6, pr. 3.1) e uma pequena *hydria* ática de figuras vermelhas, conservada em uma coleção de Nordheim-Westfalen até 1954 e posteriormente no mercado suíço (Cahn, *Auktionen AG*, Auktion 7, 3. November 2012, Basel, n. 249). Na situação do espelho de Zurique, se fosse um jovem de 1,70 m de altura, o diâmetro do espelho seria de aproximadamente 42 cm; no caso do espelho de Wörlitz, se fosse uma mulher com 1,60 de altura, o diâmetro equivaleria a aproximadamente 32 cm. Então, mesmo que em menor número, existem espelhos maiores, e é razoável que usos especiais, diferentes do uso diário para o cuidado pessoal, possam coincidir com formas e tamanhos especiais, como seria o caso do uso no espelho de Varsóvia, para refletir a epifania do deus em contexto de ritual dedicado a Eros, ou para fazer aparecer o rosto do falecido, em contexto de misticismo funerário. Formatos semelhantes ocorrem em espelhos representados sobre outros objetos, de épocas distintas, como aquele segurado por um centauro para refletir a imagem do pequeno Eros tocando *aulos*, no *skyphos* de prata Paris, Cabinet des Médailles, 60, do século I d.C. (Balensiefen, 1990: K43, pr. 24). Com base no exposto acima, convergimos com a interpretação de A.D. Trendall e M.-L. Bernhard, de que o vaso polônês representaria um espelho, que consideramos um espelho especial, diferenciado daquele de uso cotidiano profano, dado seu caráter sagrado para uso ritual solene.

expressar; e, por fim, em quarto plano, de crenças de natureza místico-religiosa, em que o espelho aparece como aparelho cultual usado em ritos dedicados a Afrodite e a Eros.

\* \* \*

Por último, vale reforçar que a característica mais marcante e original da iconografia dos vasos ápuos, quanto ao espelho, seja testemunhar a existência de um culto a Eros: destaca-se aí sua exclusividade em mostrar como a mística do espelho sustenta sua participação, enquanto objeto, em possíveis ritos de revelação de Eros, que poderiam ocorrer no culto a esta divindade ou em iniciações religiosas de sentido amoroso. De certo modo, como objeto ritualístico no culto a Eros, condensa-se a força de todos os simbolismos associados ao espelho (simbolismos amorosos, funerários e mânticos).

#### AGRADECIMENTOS

Pelo apoio institucional e suporte financeiro a esta pesquisa, agradeço a: Fundação Alexander von Humboldt, Instituto de Arqueologia Clássica - Universidade de Heidelberg, Centre Jean Bérard em Nápoles - École française de Rome, CAPES/BR e CNPq/BR. Pela interlocução e estímulo, sou grato aos professores Reinhard Stupperich, Ingrid Krauskopf e Manuel Albaladejo Vivero. No que se refere às imagens, agradeço, pelos desenhos, à Lidiane Carderaro dos Santos (figuras 04, 10 e 15), e pela atenção na disponibilização das fotografias oficiais dos museus, a Ulrike Kotter (Fotoarchiv der Archäologische Abteilung, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart), a Frederik Vingaard Rasmussen (Student Assistant, National Museum Denmark, Copenhagen), a James Kohler (Department Coordinator, Photograph and Digital Imaging Services, The Cleveland Museum of Art), a Mikolaj Machowski (Departamento de Digitalização e Documentação Visual, Museum Narodowe w Warszawie, Varsóvia) e, pela autorização à publicação das fotos pessoais feitas no museu, a Thomas Schäfer (Institut für Klassische Archäologie e Archäologisches Museum der Universität Tübingen - Museum im Schloss, Tübingen). Quanto a questões relativas à tradução do grego ao português, agradeço a Maria Aparecida de Oliveira Silva.



## ABREVIACÕES

- RVAp I = Trendall, A.D.; Cambitoglou, A. *The Red-figured vases of Apulia. Volume I. Early and Middle Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- RVAp II = Trendall, A.D.; Cambitoglou, A. *The Red-figured vases of Apulia. Volume II. Late Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- RVAp 1. Suppl. = Trendall, A.D.; Cambitoglou, A. *First Supplement to the Red-figured vases of Apulia*. London: Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement of the Institute of Classical Studies, n. 42, London: University of London, 1983.
- CVA = AA.VV., *Corpus Vasorum Antiquorum*. Union Académique Internationale, Oxford, 1922 ff. ([www.cvaonline.org.br](http://www.cvaonline.org.br))

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, John K.: «Preface», em *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1976, pp. 03-12.
- BALENSIEFEN, Lilian: *Die Bedeutung des Spiegelsbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*. Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Band 10, Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1990.
- BENDINELLI, Godofredo: «Antichi vasi pugliesi con scene musicali», *Ausonia*, 1919, pp. 185-210.
- CABRERA BONET, Paloma: «En los límites de Dioniso», *Actas del Simposio Celebrado en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 20 de junio de 1997*. Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 1998, pp. 61-87.
- CASSIMATIS, Hélène: «Propos sur le calathos dans la céramique italio-  
te», EYMOYΣΙΑ, *Ceramic and iconography studies in honour of Alexander Cambitoglou*. Mediterranean Archaeological Suppl. 1, Sydney, 1990.
- «Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes», *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité*, 110, 1, 1998, pp. 297-350.
- CASSIMATIS, Hélène: *Le lébès à anses dressée italiote*. Cahier du Centre Jean-Bérard, XV. Nápoles: Centre Jean-Bérard, École Française de Rome, 1992.
- DELATTE, Armand: *La catoptromancie grecque et ses dérivés*. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 48. Liège: Université de Liège, 1932.



- DOMÍNGUEZ MONEDERO, Adolfo Jerónimo: «Consideraciones acerca del papel de la mujer en las colonias griegas del Mediterráneo occidental», en *La mujer en el mundo antiguo. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria: Seminario de Estudios de la Mujer*. Madrid: 1986, pp. 143-152.
- ENSOLI, Serena. «Eros a Téspie», en *Lisippo. L'arte e la fortuna*. Roma: Fabbri Editori, 1995, pp. III-12.
- FORTI, Lidia: «La vita quotidiana», en *Magna Grecia. Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica*. Milão: Electa, 1988, pp. 285-326.
- HARTLAUB, Georg Friedrich: *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. Munique: Piper Verlag, 1951.
- HEENES, Volker: *Die Vasen der Sammlung des Grafen Franz I. Von Erbach zu Erbach. Peleus. Studien zur Archäologie und Geschichte Griechenlands und Kyperns. Band 3*. Mannheim; Bodenheim: Syndikat Buchgesellschaft, 1998.
- HOFFMANN, Herbert: *Tarantine Rhyta*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1966.
- JULIIS, Ettore M. De. *Il Museo Archeologico di Bari*, vol. I. Bari: Museo Archeologico, 1983.
- KOSSATZ-DEISSMANN, Annelise: «Ein Kelchkrater des Amykos-Malers», en *Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil, BCH, Supl. 38*. Atenas: École Française d'Athènes, 2000, pp. 259-277.
- KREILINGER, Ulla: *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen*. Tübinger Archäologische Forschungen, Band 2. Rahden: Verlag Leidorf, 2007.
- Kunst der Antike*. Galerie Günter Puhze, Katalog 8, Freiburg, 1989.
- MORENO, Paolo. «Luoghi di Lisippo», en *Lisippo. L'arte e la fortuna*. Roma: Fabbri Editori, 1995, pp. 31-45.
- NILSSON, Martin P. *Griechische Feste: von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen*. Stuttgart: Leipzig: B.G. Teubner, 1995 (1906).
- PICÓN, Carlos A. et al.: *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art. Greece, Cyprus, Etruria and Rome*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, Yale, Yale University Press, 2007.
- PLUTARCO. *Diálogo do Amor*. trad., intr. e notas Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2015.

- RIDDER, A. de: *Catalogue des Vases Peints de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Ernest Leroux, 1902.
- : s.v. «Speculum», en *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, t. IV, p. 10. Paris: Hachette, 1909, pp. 1422-1430.
- ROBERTSON, M.: *Greek, Etruscan and Roman Vases in the Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight*. Liverpool monographs in archaeology and oriental studies. National Museums and Galleries on Merseyside. Liverpool: Liverpool University Press, 1987.
- SARIAN, Haiganuch: s.v. «Erynis», LIMC III, 1986, pp. 825-843, pl. 595-606.
- SCHAUENBURG, Konrad. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*. Band I-XIV. Kiel: Verlag Ludwig, 1999-2011.
- : «Askoi mit plastischem Löwenkopf», RM, 83, 1976, pp. 261-271.
- SCHNEIDER-HERRMANN, G.: «Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei», BABesch, 45, 1970, pp. 86-117.
- : *Apulian red-figured paterae with flat or knobbed handles*. Bulletin Supplement n. 34. Londres: University of London, Institute of Classical Studies, 1977.
- SMITH, H. R. W.: *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Paintings*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1976.
- ZÜCHNER, Wolfgang: *Griechische Klappspiegel*. Berlín: Walter de Gruyter, 1942.

El espejo, objeto de una riqueza material y simbólica extraordinaria, crea el doble de lo visible y establece una relación dialogada con el tiempo. La imagen vacía, fragmentada o transformada remite a la multiplicidad del ser, a su complejidad existencial, y se concibe como una sustancia diáfana que permite la entrada en el mundo del sueño, de la poesía y del arte.

Desde su presencia en las estelas celtas o relieves egipcios, pasando por su relevancia intrínseca en la pintura barroca o cubista, en la literatura simbólica, en las creencias funerarias, en la poesía, a su protagonismo en cuentos como *Blancanieves* de los hermanos Grimm o en el ajuar femenino, este objeto ha fascinado a especialistas de todas las épocas y ramas del saber. El espejo no solamente ha formado parte de la vida cotidiana de todas las culturas conocidas, sino que también ha sabido transformarse en el símbolo de la imagen, identidad y destino del ser humano.

El objetivo del presente volumen es abordar el estudio del espejo desde múltiples perspectivas. De este modo, se contempla la importancia y presencia del espejo en campos tan diversos como el de la Historia, la Historia del Arte, la Literatura y la Arqueología.