Classica, e-ISSN 2176-6436, v. 33, n. 2, p. 29-60, 2020

NAMORO E LIBERDADE AMOROSA NO OCIDENTE GREGO SEGUNDO A ICONOGRAFIA DOS VASOS ITALIOTAS (SÉC. V-IV a.C.)[1]

Fábio Vergara Cerqueira*

*Professor Titular do Departamento de História, Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, no âmbito do Programa Institucional de Pós-Doutorado (2019-2021).

fabiovergara@uol.com.br

Recebido em: 16/01/2020
Aprovado em: 04/09/2020

RESUMO: Entre o último terço do século V e as primeiras décadas do século III a.C., desenvolveu-se no sudeste da Itália uma importante indústria cerâmica. Os chamados "vasos italiotas", de tradição grega, foram produzidos inicialmente nas cidades gregas da costa do Mar Jônico (Metaponto, Tarento) e, a partir de meados do séc. IV, também nos núcleos urbanos indígenas mais desenvolvidos (e.g. Canosa, Ruvo). As cenas de namoro heterossexual, raramente representadas na iconografia ática, evoluem na pintura dos vasos ápulos para cenas de intensas carícias entre os amantes, expressas por meio de uma linguagem visual erótica muito rica, em que noivo e noiva estão muito próximos fisicamente, incluindo abraços e beijos. Essa nova erótica resulta de um ambiente repleto de trocas culturais, que caracteriza o mundo colonial grego.

PALAVRAS-CHAVE: erótica heterossexual; liberdade amorosa; iconografia; Magna Grécia; Taranto; Apúlia

[1] Este artigo retoma o *paper* apresentado em setembro de 2019, em Juiz de Fora, por ocasião do Congresso da SBEC, inspirado na temática proposta, "Desejo e Liberdade", intitulado originalmente "Um outro amor é possível! O namoro e a liberdade amorosa na Grécia ocidental segundo a iconografia dos vasos ápulos". Uma primeira reflexão sobre o assunto havia sido apresentada em setembro de 2017, em Franca, por ocasião do VII Ciclo Internacional de Estudos Antigos e Medievais da UNESP, sob o título "Iconografia da cítara ápula: simbologia erótica". Parte do texto recupera análise de iconografia sobre conteúdo amoroso em cenas com instrumentos musicais, publicado em 2018 sob o título "The Apulian cithara, a musical instrument of the love sphere: social and symbolic dimensions according to space representation". Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.

CC BY

DOI: https://doi.org/10.24277/classica.v33i2.870

COURTSHIP AND LOVING LIBERTY IN THE GREEK OCCIDENT ACCORDING TO THE ICONOGRAPHY OF ITALIOT VASES (5th-4th CENT. B.C.)

ABSTRACT: Between the last third of the fifth century and the first years of the third century, an important industry of pottery has developed in Southeast Italy. The so-called "Italiot vases" were produced in the Greek tradition of red-figure technique, initially in the Greek cities on the Ionic Sea (Metapontum and Tarentum) and since the mid-fourth century also in indigenous urban centers (e.g. Canosa, Ruvo di Puglia). The iconography of the Italiot vases, namely the Apulian ones, shows a particularly new approach of the love scenes between free men and women, belonging to the same social category. The heterosexual courtship scenes, scarcely represented in Attic iconography, evolve in the Apulian vase-painting to intensive caressing scenes among lovers, expressed in a rich visual erotic language (the "gests of seduction"), where bride and bridegroom are physically very close, even embracing and kissing each other. This new erotic results of an ambient full of cultural exchanges typical for the Greek colonial world.

KEYWORDS: Heterosexual erotic; Love liberty; Iconography; Magna Graecia; Tarentum; Apulia.

Um beijo...
Um beijo é totalmente inútil!
Então por que gastar saliva?(...)
Porque é bom. Bom...
(Rubem Alves, 2013)[2]

I. Uma nova erótica heterossexual na Itália meridional: o testemunho da pintura dos vasos italiotas

Quando se fala na relação amorosa heterossexual entre pares, entre um homem e uma mulher integrantes da categoria dos cidadãos, a historiografia consagrou a visão de uma relação assimétrica, em que o acordo nupcial se dá somente entre os patriarcas das duas famílias, em que não haveria algo semelhante a um namoro entre os futuros noivo e noiva, em que o casamento na categoria dos cidadãos visava tão-somente à reprodução do estatuto social da cidadania e à transmissão da propriedade. Mais dramático ainda, que, para a mulher, seria uma relação frustrante do ponto de vista da esperada reciprocidade amorosa, visto que o homem procuraria seus prazeres afetivos e sexuais fora do casamento, com concubinas, cortesãs ou rapazes (Cavalier, 1996; Florenzano, 1996; Kunze-Götte, 1957; Mossé, C. 1989; Reeder, 1995; Sabetai, 1997; Zevi, 1938).

[2] Rubem Alves, o professor de espantos. Série Memórias. Direção e Roteiro de Dulce Queiroz. Produção de João Gollo. Brasília: TV Câmara, 2013, 31'29" a 31'44". Documentário (44 min), Disponível em: https://www.camara.leg.br/tv/394154-rubem-alves-o-professor-de-espantos/. Acesso em: 15 jan. 2020.

Esse modelo interpretativo tem sido relativizado por alguns autores, seja com base em evidências literárias, em que a análise do vocabulário permite identificar situações em que o tratamento entre os cônjuges indica uma simetria afetiva, seja com base na iconografia, em que a observação de algumas cenas no ambiente do gineceu, com presença masculina, sugere que não seja regra geral a inexistência de contatos e afetos prévios entre os futuros noivo e noiva (Calame, 1996; Lessa, 2001; Vergara Cerqueira, 2013). Inclusive, no final no último quartel do século V, algumas cenas indicam que os pintores se tornam mais abertos a representarem certa aproximação prévia entre futuros noivo e noiva, como o esquema, na iconografia do gineceu, de "mulher sentada | jovem de pé atrás dela", eventualmente este colocando sua mão sobre o ombro da noiva (Baggio, 2003; Vergara Cerqueira, 2013). É possível que essas imagens indicassem alguma mudança de costumes na Atenas ou mesmo na Grécia do fim do século, sinalizando para hábitos que no Ocidente grego seriam mais bem aceitos. A cobertura de um espelho coríntio do início do séc. IV, com uma cena explicitamente erótica, com um casal de amantes sobre um divã, beijando-se em presença de Eros, exemplifica essa nova tendência (Baggio, 2003, p. 218).

Entretanto, essa revisão historiográfica do amor heterossexual no contexto da cidadania grega não contesta, no conjunto, a compreensão de que a representação do amor no ambiente cultural da Grécia egeia, sobretudo como o vemos na iconografia dos vasos, tende a não valorizar a demonstração de afetos entre homens e mulheres que sejam pares socialmente, como integrantes da categoria social de cidadãos. Exemplo disso é a iconografia do beijo, que, na pintura dos vasos áticos, é principalmente um beijo homossexual, via de regra entre *erastés* e *erómenos*. O beijo homossexual pode ocorrer entre um homem adulto e um efebo (entre 15 e 16 anos de idade até 18 e 19 anos), como numa *kýlix* em Malibu[3] (Fig. 1a), ou entre um efebo e um *paîs* (entre 11 e 12 anos de idade e a 15 e 16 anos), como no medalhão de uma *kýlix* conservada em Gotha[4] (Fig. 1b). No contexto ático, o beijo homossexual estava relacionado ao amor disputado e conquistado pela sedução. Se o amor matrimonial era de conveniência, contratual, se o amor cortesão era pago, comercial, já o amor homoerótico era lugar por excelência da arte da sedução, daí ser lugar do beijo – e entre pares na categoria de cidadãos, apesar da assimetria etária.

[3] *Kýlix* ática de figuras vermelhas. Pintor de Carpenter (Bothmer). c. 520 a.C. Malibu, J. Paul Getty Museum, 85.AE.25. Em torno de 520. Referência: BOTHMER, Dietrich von. "An archaic red-figured kylix", in: *Getty Mus* 5, 14, 1986, p. 5-11, fig. 1a-d. Cerqueira, 2001, cat. 102.4. Nas faces externas, cenas de palestra; no medalhão interno, cena de beijo entre *erastés*, de pé, e efebo, sentado sobre base cúbica.
[4] *Kýlix* ática de figuras vermelhas. Sob influência de Eufrônios e do Pintor de Sosias. c. 510-500 a.C. Gotha, Schlossmuseum, inv. 48. Referência: Vergara Cerqueira (2011, p. 102, fig. 24). CVA Gotha 1, pr. 42.1-2. Desenho: F.V.C., 2013.

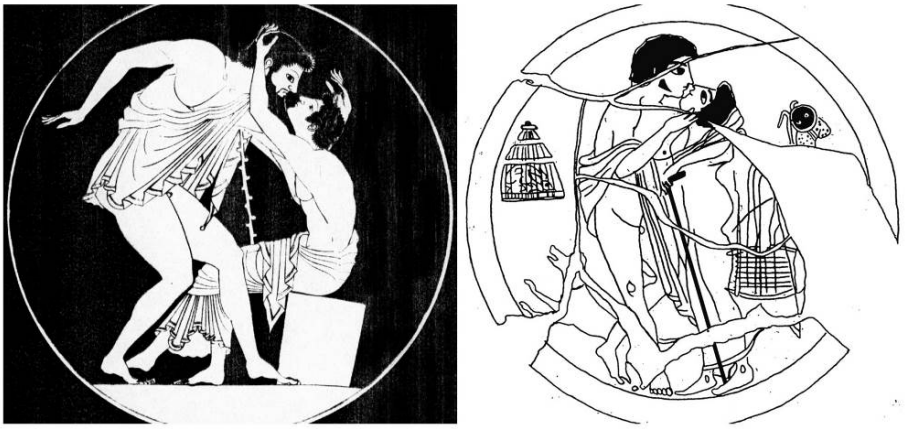

Figura 1 – a-b

Um erro grave, vale ressaltar, é generalizar a erótica ática para o conjunto do mundo grego, metropolitano ou colonial. Taranto, no sul da Itália, foi sede de uma importante indústria italiota de vasos pintados, de tradição grega, que se desenvolveu entre 430 e 300, vasos que em meados do século IV passaram a ser produzidos também em núcleos urbanos indígenas, tais como Canosa, Ruvo e Altamura. Esses vasos eram portadores de um repertório bastante diversificado de imagens pintadas na técnica de figuras vermelhas. Uma parte significativa desses recebia iconografia de conteúdo amoroso, como idealização ligada tanto ao mundo dos vivos quanto dos mortos (Patroni, 1929; Smith, 1976; Vergara Cerqueira, 2018). A expressão visual da erótica nesses vasos é bastante original em vários aspectos.

Diferentemente da iconografia ática de conteúdo amoroso, a pintura dos vasos ápulos representa uma certa simetria erótica entre homem e mulher nas relações entre pares, sendo bastante presente a iconografia do namoro, incomum na pintura dos vasos áticos. Revela-se uma erótica própria da Itália meridional, distinta do que nos revela a iconografia da Grécia egeia. Há nos vasos italiotas cenas de carícias e beijos heterossexuais – cenas que na iconografia ática ocorrem entre dois homens ou entre homem e *hetaíra* (Dover, 1994; Lissarrague, 1993; Reinsberg, 1993).

Podemos dizer que ocorre uma grande valorização visual da heteroafetividade entre mulheres e homens livres e pares, heteroafetividade vinculada ao amor que tem como meta existencial o matrimônio e que se expressa por meio de uma nuançada diversidade do que Baggio (2003) chama de "gestos da sedução" (o olhar, o toque na mão, o braço sobre o ombro do parceiro, o abraço, o afago no seio...).

Como dissemos acima, a bem da verdade, alguns vasos áticos do final do séc. V sinalizam a possibilidade de aproximação física entre o futuro casal, ao introduzirem o esquema "mulher sentada | jovem de pé atrás dela", como em uma *hydría* do Pintor de

Polignoto, conservada em Florença (Fig. 2a).[5] Entretanto, na arte dos pintores áticos o máximo de contato estabelecido é a mão sobre o ombro, em presença de Eros, como indicador de um possível encontro anterior ao casamento – mesmo que seja uma aproximação bem vigiada, com a presença da mãe, como em uma *hydría* do Pintor de Duomo conservada em Londres (Fig. 2b).[6] Esta mãe, no seu gesto erguendo a mão, revela-se surpresa e mesmo contrariada, provavelmente diante da liberdade do jovem ao tocar no ombro da moça – sua noiva, como indica o par de coroas suspensas no campo (Vergara Cerqueira, 2013, p. 111-112, Fig. 19-20). Contudo, em nenhum dos casos citados acima ocorre comunicação visual ou reciprocidade entre o rapaz e a moça.

FIGURA 2 – a-b

Quando os pintores ápulos tomam emprestado o esquema "mulher sentada | jovem de pé atrás dela", a temperatura erótica da cena sobe, como em uma *pelíke* de Madri.[7] O pintor coloca no centro da cena a noiva, sentada sobre um *klismós*, posicionado sobre um tablado. O noivo está de pé, atrás da cadeira. Ele não somente toca a moça, mas aproxima sua cabeça para beijá-la. Ela, ao jogar a cabeça para trás, mais do que estabelecer comunicação visual, estreita a distância entre os lábios.

Passemos então à análise do singular erotismo ápulo, por meio da iconografia do namoro e do beijo, e de suas imbricações religiosas, funerárias e sociais, procurando interpretar as manifestações de afetividade em seus contextos, delineados visualmente pelos indicadores de lugar, pelos objetos, animais e ações.

---

[5] Hídria ática de figuras vermelhas. Grupo de Polignoto (ARV² 1060/144). 440-430 a.C. Florença, Museo Archeologico, 4014. Referência: CVA Florença 2, pr. 57.4; 59.1-6. Vergara Cerqueira, 2001, cat. 338. Desenho: F.V.C.

[6] Hídria ática de figuras vermelhas. Pintor de Duomo (ARV² 1119/29). c. 440 a.C. Londres, Museu Britânico, E 191. Em torno de 440. Referência: CVA Museu Britânico 6, pr. 86.2. Vergara Cerqueira, 2001, cat. 326). ©Trustees of the British Museum.

[7] *Pelíke* ápula de figuras vermelhas. c. 360 a.C. Pintor do Grupo *Victoria and Albert* (RVAp. I 15/47, pr. 143.3). Madri, Museo Arqueológico, inv. 11199. Referência: Baggio, 2003, p. 157, fig. 47, n. 36. Outro exemplo: *Pelíke* ápula de figuras vermelhas. Pintor de Licurgo (RVAp I pr. 152/1-2). c. 350 a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale, 11671. Referência: Baggio, 2003, p. 152-153, fig. 45, n. 47.

II. Namoro, lugares e situações

De modo geral, a indicação visual de namoro pode ser inferida do esquema iconográfico da "maior aproximação do rapaz e da moça", quase anulando qualquer distância física. É uma originalidade da cerâmica italiota, e sobejamente da cerâmica ápula. Por meio desse recurso de linguagem infraverbal, os "pintores optam por fixar na imagem um momento absolutamente íntimo e exclusivo, através de gestos que contribuem para tornar mais visível a carga emotiva da imagem" (Baggio, 2003, p. 117).[8] Além da linguagem infraverbal dos gestos, os pintores recorrem à caracterização material da ação, por meio de objetos móveis e imóveis, naturais e artificiais, que indicam os possíveis lugares e contextos das situações amorosas.

Em cenas de espaço doméstico, o namoro pode ser indicado na iconografia dos vasos ápulos através de diferentes situações (Bendinelli, 1919). Noivo e noiva aparecem se acariciando, olhando um no olho do outro (Fig. 3 e 4), abraçando-se ou mesmo se beijando. Em outros casos, os amantes, lado a lado, interagem através de diálogo ou da troca ou aproximação de objetos prenhes de simbolismo (Fig. 5 e 6).

No lécito Londres F399, obra do Pintor de Dario (Fig. 3),[9] o casal está sentado no leito nupcial, o *thálamos*, com seus pés apoiados sobre um escabelo (*thrênys*). O jovem dedilha as cordas da cítara ápula,[10] enquanto coloca sua mão direita sobre o ombro esquerdo da noiva, e essa apoia sua mão esquerda sobre as pernas dele. Uma figura feminina vem do lado direito, trazendo um *kálathos*, enquanto um cachorro toca os pés dela.[11] Um Eros, voando, aproxima-se da cabeça do jovem, para coroá-lo com uma guirlanda. Ao lado do cãozinho e do *kálathos*, a ambiência amorosa doméstica é reforçada por meio dos objetos suspensos no campo, uma bola, um espelho e uma cista (*kibotós*). A bola, um objeto típico do divertimento de meninas, indica a idade da noiva, ligando-a à adolescência; o espelho é ambíguo, sendo ao mesmo tempo um instrumento da coqueteria feminina e um objeto místico em que Eros se revela (Cassimatis, 1993, p. 102, 111); o *kálathos* identifica a vida diária e honradez da futura esposa, na sua ocupação com a produção de roupas para a família (Cassimatis, 1990).

[8] [...] "i pittori scelgono di fermare nell'immagine un momento assolutamente intimo ed esclusivo, attraverso gesti che contribuiscono a rendere più visibile la carica emotiva dell'immagine".

[9] Lécito ápulo de figuras vermelhas. Pintor de Dario (RVAp II 18/35). 340-320 a.C. Londres, British Museum, F399. © The Trustees of the British Museum.

[10] Sobre a cítara retangular ápula, ver: Vergara Cerqueira, 2018, p. 277-280. Para a denominação de "retangular" como traço relativo à afirmação de origem oriental, ver Ahrens (1998) e Weber-Lehmann (2003).

[11] Os pequenos animais eram provavelmente animais de estimação ou presentes trocados entre os amantes (Curti, 1998, p. 93).

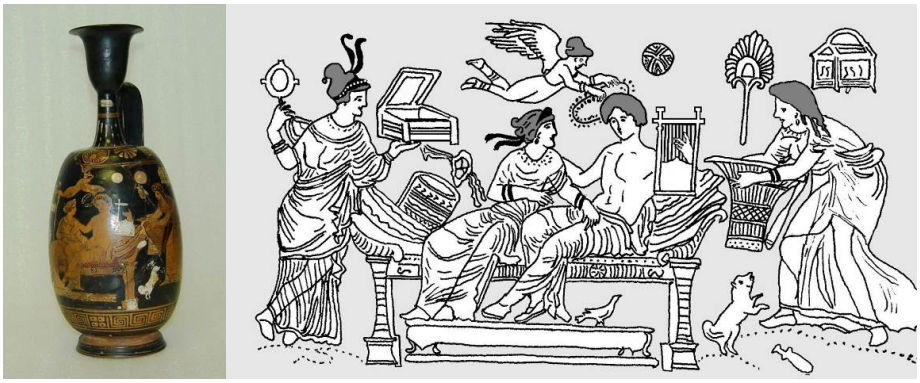

FIGURA 3

A *pelíke* Turim 4149 (Fig. 4)[12] retoma a cena de carícias no *thálamos*. Enquanto o noivo toca a cítara retangular ápula, a noiva coloca a mão esquerda sobre seu ombro e com a direita faz um gesto que sugere estar conversando. Um Eros voando e uma senhora dirigem-se ao casal para coroar os noivos, com fitas e uma coroa de folhas (*stéphanos*). Além do cachorrinho próximo ao leito, três pares secundários ocupam a cena principal, reforçando o ambiente doméstico e nupcial, como sugere o leque (*flabellum*) na mão de uma mulher, importante elemento na toalete feminina (Forti, 1988, p. 296). A valorização por parte do pintor da conversa entre noiva e noivo, de que a noiva tenha palavras importantes a dizer no momento do namoro, é mais um ponto que indica uma concepção simétrica da relação amorosa heterossexual entre pares.

Três vasos atribuídos ao Grupo de Egnazia aludem ao namoro por meio de interações entre noivo e noiva. Em um *lébes*, outrora no mercado de Basileia (Fig. 5),[13] um par de amantes é associado a instrumentos musicais, situação em que o noivo oferece à sua parceira um presente simbólico. A cítara retangular está depositada aos pés do jovem; nas mãos da noiva, um sistro retangular ápulo, um dos atributos regionais de Afrodite no âmbito da escatologia nupcial (Smith, 1976, p. 137-43). Como contrapartida, o jovem oferece a ela um cisne, símbolo amoroso associado do mesmo modo à deusa (Curti, 1998, p. 92), demonstrando a intenção de provê-la com felicidade erótica no casamento. O pintor não representa, assim, a relação heterossexual apenas como uma via erótica de mão única, na qual a esposa estaria destinada a ser amorosamente passiva, em que ela daria amor e ele receberia. Não, o noivo, presenteando-a com um cisne, mostra sua intenção de amá-la. Ele faz sua promessa de amor.

[12] *Pelíke* ápula de figuras vermelhas. Pintor de Dario (RVAp II 18/25). Turim, Museo Archeologico di Torino, inv. 4149. c. 350-325 a.C. CVA Torino I, pl. 13-15.

[13] *Lébes* ápula de figuras vermelhas. Grupo de Egnazia (RVAp II 18/143, pr. 185.1-2). c. 330-320 a.C. Sotheby's 11.12.1989 (anteriormente Basileia, Mercado).

Figura 4

Figuras 5 e 6

A *pelike* Londres F309 (Fig. 6)[14] alterna, nos dois lados do vaso, cenas de namoro com cenas de ritos nupciais. O lado A do vaso mostra casais de amantes namorando, ao conversarem, enquanto uma mulher traz uma canastra aberta, atributo da futura vida doméstica de esposa. Indica assim, diferentemente do que aponta a iconografia dos vasos produzidos em Atenas, que a sociedade tarentina e ápula do séc. IV a.C. idealizava uma situação de namoro que deveria preceder o contrato matrimonial. A noiva está em destaque, no par central, sentada sobre um imponente *klismós*, acomodado sobre uma plataforma,

[14] *Pelike* ápula de figuras vermelhas. Grupo de Egnazia (RVAp 18/184). c. 340-320. Londres, British Museum, F309. © The Trustees of the British Museum.

indicadora de seu status no conjunto da cena. Em frente dela, um rapaz nu, em posição galanteadora, oferece-lhe uma *pyxís*, utensílio bem próprio ao cotidiano feminino. Entre os dois pares, um *thymiatérion*, aparelho usado para queimar incenso, objeto que aponta para o domínio religioso de Afrodite (Hermany *et al.*, 2005, p. 68-69; Simon; Sarian; Melanezi, 2005, p. 258-61).

De fato, a proteção de Afrodite é indicada na cena da parte superior, em que vemos no lado direito uma mulher tocando harpa, observada por um Eros e por outra mulher, sentada sobre o espaço vazio, acariciando um cisne, mais provavelmente a própria Afrodite. Uma cítara ápula repousa entre Eros, o cisne e Afrodite. A noiva da cena principal, representada no espaço doméstico indicado pelos atributos materiais (plataforma, *klismós*, espelho, canastra e *thymiatérion*), pertence a um mundo terreno idealizado, simbolizado pela cena de namoro, ao passo que a harpista do nível superior da cena corresponde à mesma noiva, mas ali representada na vida além-túmulo, recebendo a proteção de Eros e Afrodite como garantia de amor e felicidade eternos. Então, nesta *pelíke*, a harpa e a cítara retangular simbolizam amor – os papéis amorosos feminino e masculino respectivamente – e, além disso, simbolizam a expectativa de amor eterno no mundo pós-morte.

A meu ver, é consistente interpretar que estes instrumentos poderiam assumir esta simbologia amorosa com base no fato de que, na vida diária, eles provavelmente fossem uma parte essencial do entretenimento de amantes, como indicado por todos os vasos com gestos de carícia praticados no espaço doméstico. Por exemplo, no que se refere à cítara ápula, em todos os casos coletados em nossa pesquisa, sua música instrumental solo, tocada pelo rapaz, propicia a atmosfera romântica do namoro (cf. Fig. 3 e 4).[15] Mas a harpa, tocada pela moça, pode assumir o mesmo papel[16] (Lopes, 2016) – no entanto, as cenas amorosas com a harpa não apresentam componente erótico de carícias muito pronunciado.

O *lébes* Nova Iorque 17.46.2 (Fig. 7)[17] mostra um rito de união matrimonial. A cena principal representa a noiva, dignamente sobre um imponente *thrónos*, seus pés apoiados sobre um escabelo, segurando uma *phiále*. Em frente dela, o noivo, nu, apoiado sobre uma cuba (*loutérion*), segurando uma fita e um *stéphanos*. Uma segunda mulher, atrás da noiva, traz uma bola. O noivo eleva a coroa de folhas sobre a *phiále* que a noiva segura, indicando que estão

[15] As exceções seriam dois *dînoi* outrora no mercado de Londres, atribuídos ao período maduro do Pintor de Dario (RVAp. *Supp* 1, 1983, 18/71d e 18/71e), em que a cítara retangular é tocada por uma mulher durante a cena de carícias. Mas há uma diferença nesses casos: eles representam uma cena de banquete, ao ar livre, daí que a mulher possa ser interpretada mais como uma cortesã do que como a noiva. No entanto, pode-se interpretar também que a mulher esteja segurando a cítara pertencente ao seu parceiro.

[16] (1) Hídria ápula de figuras vermelhas. Pintor de Dario. c. 330. Basileia, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. Lg. (2) *Pelíke* ápula de figuras vermelhas. Próximo ao Pintor de Dario ("closely associated with") (RVAp II 18/45). 340-320 a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, 81953 (H 3219). (3) Ânfora ápula de figuras vermelhas. Pintor de Dario. 335-325. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, Stg. 699 (inv. 2286).

[17] *Lébes* ápulo de figuras vermelhas. Próximo do Pintor de Dario ("closely associated with"). Grupo de Nova Iorque 28.57.10 (RVAp II 18/190). c. 335-320 a.C. Nova Iorque, Metropolitan Museum, inv. 17.46.2. © Metropolitan Museum, N.Y. www.metmuseum.org.

no ato de performance ritualística da união amorosa matrimonial. Na outra mão, ele tem uma fita, festiva, provavelmente para adornar a cabeça da noiva, como conclusão do ato. As entidades do amor representadas no plano superior da cena asseguram a efetividade e poder místico do ritual. Afrodite segura um espelho e, tal qual a noiva, uma *phiále*, acompanhada por dois Érotes. Um deles voa na direção da noiva, levando uma *phiále* e um *stéphanos* para coroá-la, em reconhecimento à aliança amorosa. O segundo Eros acaricia um cisne. Vê-se ainda, no plano superior, como complemento ao conjunto de significados ancorados em Afrodite, uma cítara retangular, depositada no chão (indicado pelas linhas de pontinhos brancos abaixo do instrumento). A cítara retangular e o cisne estão dispostos em paralelo, mostrando a correspondência enquanto símbolos amorosos. O cisne, ligado a Afrodite e a Apolo, adequa-se bem ao papel simbólico da cítara retangular, cuja performance musical faz o encanto de amantes durante o namoro. Enquanto a cena inferior acontece no espaço doméstico, marcada pelo *thrónos*, *thrênys* (escabelo) e *loutérion* (cuba), a cena superior acontece no espaço vago, indeterminado, espaço ocupado não por corpos físicos mortais, mas por divindades, em que a única referência de materialidade são as linhas de pontinhos brancos. Na sua simplicidade, os pontinhos indicam que este outro espaço, mesmo que vago, não é absolutamente etéreo, é uma outra espacialidade.

Figura 7 a-b

Quando as cenas ocorrem em um espaço ambíguo, que alterna características de espaços externo e interno, as cenas de namoro repetem a mesma situação observada nos vasos representando o espaço doméstico: noiva e noivo acariciando-se (Fig. 8 e 9) ou interagindo em conversação (Fig. 10). Uma *pelíke* de Genebra (Fig. 8)[18] sugere a conexão entre o namoro

[18] *Pelíke*. Pintor de Chamay (vaso epônimo). Próximo ao Pintor de Licurgo ("closely associated") (RVAp I 16/57, pr. 156.1-2). 350-340 a.C. Genebra, Coleção Chamay, n. 156. Referência: Cambitoglou (2018, p. 37-38, pr. 11). Vergara Cerqueira (2018, p. 290, fig. 6, cat. 18). Desenho: Lidiane Carderaro.

e a música da cítara ápula, representando o casal em dois momentos, distribuídos em três pares. Os pares nos cantos representam, um o noivo, outro a noiva, ambos sendo dirigidos ao ato de união nupcial, conduzidos por uma mulher mais velha, talvez a mãe de cada um deles. Estas mulheres usam coque, penteado considerado decente entre senhoras tarentinas (Forti, 1988). Noiva e noivo estão representados aqui em um momento que antecede a união amorosa nupcial. Eles olham, cada um, com confiança, nos olhos das mulheres adultas que os conduzem, uma vez que estas desempenham o papel de guiá-los para seu futuro. Estas mulheres, como mães, são responsáveis pelo ofício religioso feminino nos ritos de iniciação ao amor, seja iniciação de moças ou de rapazes (Cassimatis, 1993, p. 102, 111). O par principal, ao centro: um jovem casal, flertando, na privacidade, na intimidade doméstica, como indicado pela canastra aberta depositada sobre o chão. No entanto, eles estão sentados sobre uma base indeterminada, o que desconfigura o espaço doméstico. Ela o envolve com o braço esquerdo, enquanto ele afina o instrumento, preparando-se para tocar uma melodia amorosa dedicada à sua amada. No plano superior, Afrodite, em seu carro puxado por dois Érotes. O carro, porém, é invisível, o que reforça a ambiguidade espacial. A cena oscila assim entre signos de espaço doméstico, como a canastra, e a indeterminação material do espaço.

FIGURA 8

Uma *pelíke* conservada em Moscou (Fig. 9)[19] representa uma cena mais efusiva de namoro. O casal senta-se no chão, sobre o qual descansam instrumentos musicais. Próximo ao noivo, sua cítara retangular. Abaixo deles, um *týmpanon* (tamborim): incomum em cenas impregnadas pelo simbolismo amoroso, a presença do *týmpanon* aqui, ligado à noiva, faz pensar mais nas práticas de iniciação em geral, em que pode ter uso ritualístico, do que nos momentos amorosos propriamente, papel, este último, atribuído, no caso da mulher, à harpa (Lopes, 2016). O aspecto ritualístico fica reforçado pela presença do incensário (*thymiatérion*).

[19] *Pelíke* ápula de figuras vermelhas. Pintor de De Sanctis. Pintor de Louvre MNB 1148 e vasos relacionados (RVAp II 20/284). c. 330-320 a.C. Moscou, Pushkin State Museum, inv. II 1b 661. Referência: CVA Moscow 2, pl. 17. Foto: F.V.C., 2017.

O pintor joga com o contraste entre elementos externos (árvore e linha de pontinhos brancos) e objetos domésticos (*thymiatérion*), ao mesmo tempo em que ele sobrepõe momentos da vida diária (como namoro) e rituais ligados ao amor. Podemos dizer que a ambiguidade serve a um jogo de sobreposição de sagrado e profano.

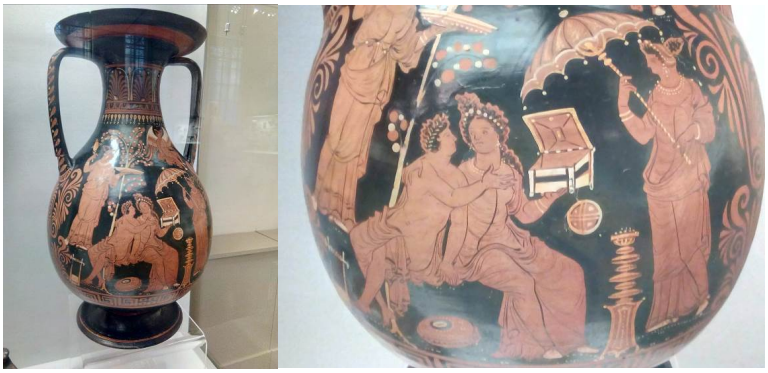

Figura 9

A ambivalência é a sua forma de representar o amor, percebido e sentido ao mesmo tempo como vida diária profana e como dimensão sagrada que garante felicidade eterna no pós-morte. A escolha por representar cenas em espaço de transição – entre doméstico e externo – é parte de uma estratégia semiótica, mas é também uma concepção. É uma concepção, posto que a ambivalência não se dá somente entre a vida diária e o sagrado, mas também entre a experiência concreta, social, terrena, mortal, de um lado, e, de outro, a experiência espiritual, imaginária, do pós-morte.

Figura 10

Em uma *pelíke* de Matera (Fig. 10),[20] a relação amorosa é apresentada em sua fase inicial. Objetos no campo simbolizam sentimentos e expectativas concernentes aos preparativos matrimoniais: no chão, sobre uma linha de pontinhos brancos indicando o solo escarpado, está uma cítara retangular; suspensos no campo, um espelho e uma bola. O espelho, aqui, remete ao uso ritual deste objeto em culto dedicado a Eros, simbolizando que a jovem está preparada para o casamento;[21] a bola, por sua vez, alude à sua adolescência. A noiva está sentada sobre um *díphros*, acomodado sobre uma plataforma, indicando a dimensão doméstica. Contudo, os outros marcadores de espaço (vegetação, linhas de pontinhos brancos e bases indeterminadas) sugerem espaço externo ou um espaço imaginário ambíguo.

Em muitos vasos, porém, o pintor ápulo ambienta a cena em um lugar indeterminado, que funciona imaginariamente como uma projeção para uma topografia do além-túmulo. Ao nos conduzir ao "espaço imaginário", devido à contaminação resultante das crenças na escatologia nupcial-funerária, o pintor apresenta "uma paisagem sem localização em uma geografia mítica precisa, uma paisagem não concreta, polivalente, ubíqua […] um espaço indefinido, submerso na mística do sobrenatural" (Cabrera Bonet, 1998, p. 63-64).[22] Este espaço, mesmo que sem uma existência concreta, existe intensamente na mente ápula, como o lugar onde se cumpriria a promessa de uma vida pós-morte de eterna felicidade e alegria. Eis aí a paisagem do além-túmulo: um belíssimo jardim, com flores fantásticas brotando uma de dentro da outra, onde deuses, como Dioniso e Afrodite, apoiados por seus representantes, como os sátiros e Érotes voadores, assim como cisnes e pombos, proveem os seus seguidores do amor elísio, incluindo experiências como o "recasamento" para a eternidade e o namoro em jardins perfumados.

Em um lécito encontrado em Taranto (Fig. 11),[23] datado de aproximadamente 350-325 a.C., o casal se olha, confiante, olho no olho, ela segurando com a esquerda um espelho, que a designa como preparada para a união nupcial, ele, com seu braço esquerdo, abraça-a, pelas costas, repousando sua mão esquerda sobre o ombro esquerdo dela, enquanto, com sua mão direita, acaricia o seio direito da moça. Mas tem uma singularidade nesse lécito, na representação da cena de namoro, na forma de apontar para o ritual de união matrimonial: uma criança, com um colar de pérolas, vem na direção do casal, trazendo um pássaro e

[20] Cf. *Pelíke* ápula de figuras vermelhas. Pintor de Varrese (RVAp I 13/34b). c. 355-345 a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale "Domenico Ridola", inv. 164519. Referência: CVA Matera, pr. 37.1. Foto: F.V.C., 2015.

[21] Espelho nas mãos de uma moça, estrígilo ou equipamento bélico nas mãos de um jovem, são provas de maturidade para o casamento. "Mirror in girl's hands, strigil or warlike gear in a young man's, are proof of maturity for marriage" (Anderson, 1976, p. 5).

[22] "un paisaje sin localización en una geografía mítica precisa, un paisaje inconcreto, polivalente, ubícuo. […] un espacio indefinido, sumergido en la mística de lo sobrenatural".

[23] Lécito ápulo de figuras vermelhas. Proveniente de Taranto, esquina entre Corso Piemonte e Via Emilia, descoberto em 1960. Pintor de Chamay. Próximo ao Pintor de Licurgo ("closely associated with") (RVAp I 16/70). c. 350-325 a.C. Taranto, Museo Archeologico Nazionale di Taranto, inv. 117068. From Taranto. Foto: F.V.C., 2014.

uma cítara retangular. Esse detalhe revela a resiliência de um aspecto importado da Grécia egeia e preservado entre os habitantes de Taranto: a criança representa o *paîs amphithalés*, menino que acompanhava o casal de noivos em diferentes momentos das cerimônias de núpcias nos vasos áticos (Pollux III, 40; Golden, 1990, p. 30; Vergara Cerqueira, 2013, p. 95, fig. 8-9). Isso indica que o namoro e a cerimônia nupcial estão conectados, seja como uma condição prévia para o relacionamento, seja como forma de representar que o casamento será brindado com a felicidade amorosa.

Figura 11

Figura 12

Em um *loutrophóros* conservado em Nova Iorque, atribuído ao Pintor de Dario (Fig. 12),[24] podemos identificar uma cena de vida conjugal, em que se idealiza a rotina amorosa

[24] *Loutrophóros* (sem fundo). Pintor de Dario (18/20, pr. 174.2). c. 330-320 a.C. Nova Iorque, Metropolitan Museum, 11.210.3. © Metropolitan Museum, N.Y. www.metmuseum.org.

entre marido e esposa. Não vemos aqui nenhum dos objetos usados pelas mulheres nas cenas de ritual de aliança matrimonial, tampouco gestos ou atmosfera alegre próprias à festa de casamento. Vemos sim um leque, na mão da noiva. Trata-se de um dos objetos próprios aos cuidados e confortos femininos diários. Aqui, o leque sinaliza para sua condição doméstica de esposa. Já a cítara ápula, ligada ao noivo, simboliza a continuidade da vida amorosa ao longo dos anos de casamento. A noiva, agora como esposa, é uma boa parceira. Em vez de abraçá-la apertado, de afagá-la, como nas cenas de namoro, o marido limita-se a colocar sua mão sobre o ombro da esposa, como um bom companheiro. Penso que vemos aqui uma idealização do que seria tido como "vida normal", como felicidade desejada: porém, o que o *loutrophóros* de Nova Iorque retrata, por sua geografia indeterminada, não é esta normalidade conjugal na vida terrena, mas sim no pós-morte, na eternidade (como indica inclusive a estela funerária no lado oposto do vaso).

III. Iconografia do beijo heterossexual

O beijo heterossexual, tal como aparece na iconografia italiota, em meio a um *dégradé* de carícias, afagos e toques, é uma composição visual original, sem precedentes na arte grega (Baggio, 2003, p. 118). Sua primeira aparição se dá em um vaso lucânico, ainda no início da produção de vasos de figuras vermelhas na costa do Mar Jônico, datado de cerca de 420 a.C. (Fig. 13).[25] Trata-se de uma cratera campaniforme conservada no Vaticano, atribuída ao Pintor de Palermo, que representa ao centro um divã, sobre o qual está sentada uma *auletrís* (tocadora de *aulós*) e está deitado um rapaz. No canto esquerdo, uma mulher de pé, com um *týmpanon* (tamborim); no canto direito, um Eros menino, na função de acólito, portando uma enócoa para servir o vinho. O contexto da cena faria pensar em uma adaptação do esquema iconográfico do *sympósion*, consagrado na pintura de vasos áticos que chegavam em grande escala no sul da Itália, desde meados do século VI. Divã, *trápeza* (mesinha) e suporte para jogar o *kóttabos* fazem parte desse esquema. Mas o pintor o adapta a uma concepção local, ao inserir um pequeno Eros, que nos vasos áticos era mais comum nas cenas de gineceu, mas aqui substitui a figura do acólito, se pensarmos no esquema iconográfico ático. A mulher com *týmpanon* no banquete também não é comum na tradição ática. Parece que lidamos aqui com uma prática social ressignificada no ambiente colonial, pois a presença de Eros sugere a participação neste banquete não de mulheres *hetaírai* mas de mulheres cidadãs.

[25] Cratera em sino lucânica de figuras vermelhas. Pintor de Palermo (Trendall, LCS, 53, n. 258). c. 420-410 a.C. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. U5 17060. Referência: Baggio (2003, p. 119-125, n. 28, fig. 34).

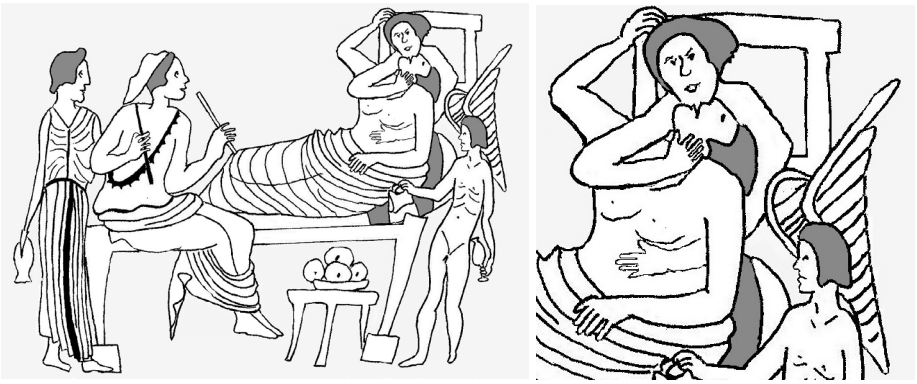

Figura 13

Mas há na cratera do Vaticano um detalhe ainda mais inovador: o pintor representa uma janela e, nela, uma moça. Esta projeta-se para dentro do ambiente em que transcorre o banquete. Ela toma a iniciativa e puxa o rapaz, envolvendo-o em seus braços e beijando-o. Pelo visto, esta ação inusitada surpreende inclusive a *auletrís*, que interrompe sua música e, estupefata, observa o beijo. Interessa-nos aqui não somente o fato de que este vaso inaugura uma série iconográfica na cerâmica italiota, mas também porque registra, de forma enfática, a ideia do protagonismo amoroso feminino nas relações heterossexuais.[26] Os pintores estabelecidos em Taranto trouxeram da vizinha Metaponto essa temática do beijo heterossexual, que veio a se tornar muito presente na iconografia dos vasos ápulos, sobretudo nas *pelíkai*, variando na composição, assim como na temperatura do ambiente erótico.

Um vaso que bem exemplifica o beijo ápulo encontra-se em uma *pelíke* do Pintor de Licurgo, conservada em Milão, datada de c. 350 (Fig. 14).[27] Ao centro, sobre um divã, um jovem casal abraça-se, flanqueado por duas mulheres voltadas para o centro – a da direita solta um pombo (símbolo aqui de Afrodite), a da esquerda despeja algo, com a mão direita, sobre a *phiále* (recipiente para uso em oferendas) que segura com a esquerda. A combinação

[26] Sobre outras interpretações desse vaso, ver, reportando literatura anterior, Baggio (2003, p. 119-24). Mais recentemente, ver Visconti (2012, p. 207-208), que identifica a cena como uma representação de simpósio com referências míticas, propondo que o jovem sobre o divã seja Adônis e que a mulher, que o abraça, projetando-se da janela para o interior, seja Afrodite, que estaria subindo na escada (daí o acesso à janela), tal como nas Adônias, quando as mulheres subiam em escadas para colocarem plantas sobre o telhado. Não vejo necessidade de identificar essa cena com um simpósio de Adônis (cena de resto não documentada), apenas em razão da janela (que seria o argumento para justificar a busca de uma explicação mitológica).

[27] *Pelíke* ápula de figuras vermelhas ("Pelike Vicenza"). Proveniência: provavelmente de Ruvo. Pintor de Licurgo (RVAp. I 12/2, pr. 146.1). c. 350 a.C. Vicenza, Col. Banca Intesa Sanpaolo, Gallerie di Palazzo Leoni Montanarri, inv. F.G.-00649A-E/IS, anteriormente Milão, coleção "H.A.", 236 (outrora col. Caputi di Ruvo). Referência: Baggio (2003, p. 149-52, n. 46, fig. 43-44). Cambitoglou (2003, n. 14c, fig. 26). Slavazzi (2006, p. 322-25, n. 113). Desenho: F.V.C.

entre a *phiále* e o pombo permite pensar em uma dimensão ao mesmo tempo ritualística e simbólica associada ao beijo no amor heterossexual. As duas senhoras que executam essas ações repetem o esquema dessas presenças femininas, em que se pode pensar nas mães dos noivos e em seu papel nos rituais de iniciação amorosa (Vergara Cerqueira, 2018; Cassimatis, 1993). No canto esquerdo, em uma posição um pouco mais recuada, está um rapaz apoiado sobre um cajado. No plano superior, assistem à cena um jovem Eros, à esquerda, e uma mulher, à direita. Enquanto Eros leva uma coroa de folhas na direção da cabeça do noivo, a mulher, em que podemos identificar Afrodite, tem na mão direita uma fita, para coroar a cabeça dos noivos, simbolizando a efetivação da relação. Mais à esquerda, suspensa no campo, o par dessa fita. Portanto, uma fita para a cabeça de cada um dos noivos.

FIGURAS 14 e 15

Mas nosso interesse maior sobre essa *pelíke* de Milão recai sobre o envolvimento físico entre o rapaz e a moça reclinados sobre o divã. Ele se senta mais para o fundo da *klíne*, com o cotovelo esquerdo apoiado sobre uma almofada. Ela se senta na beira, com as costas apoiadas na coxa esquerda do rapaz, jogando seu tórax para trás. O garoto a segura, com o braço direito, fazendo cafuné em seus cabelos, enquanto ela, erguendo os braços, com as mãos aproxima o rosto do rapaz do seu, na intenção de beijá-lo. Ele retribui a intenção, acariciando o seio direito dela com sua mão esquerda. No conjunto, há uma simetria na intenção de aproximação dos corpos e carinhos, mas o gesto de aproximar a cabeça, como iniciativa do beijo, parte da moça. Se mudarmos nosso foco de observação, e olharmos as roupas, veremos que os dois encontram-se bem vestidos. Não se pode ver todo o corpo dele, mas certamente está vestido da cintura para baixo. A moça veste todas as peças ainda bem alinhadas, inclusive o *sákkos* (lenço) resguardando a cabeça. Apesar da forte intenção erótica do beijo, as vestes ainda regradas e a ausência de entrelaçamento dos corpos não indicam conteúdo sexual. Em um lécito em Londres,[28] vemos o mesmo equilíbrio entre sensualidade

[28] Lécito ápulo de figuras vermelhas. Próximo ao Pintor do Aleitamento. c. 365-350 a.C. Londres, British Museum, F 108 (1867,0508.1192). Referência: Baggio (2003, p. 214, n. 34, fig. 84). Disponível

e comedimento. O moço está sentado sobre um *klismós* e, sobre os joelhos dele, senta-se a moça. Eles não se beijam. A atmosfera é controlada: mão no ombro, olhares, vestes ainda bem alinhadas. A intimidade aqui não está no beijo passional como na *pelíke* de Milão, mas na proximidade física; para o desejo, bastam o olhar e a mão afagando o seio. O casal está entre um Eros com *alábastron* e uma mulher com leque. O mobiliário (cadeira com espaldar, abano) reforça esse ambiente mais controlado, talvez de um amor mais calmo, próprio não à paixão inicial, mas à harmonia da intimidade diária. Aqui, nada aponta para o sexo como desfecho necessário da aproximação física.

A temperatura erótica sobe um pouco em uma segunda *pelíke* do Pintor de Licurgo. Trata-se de um vaso bastante fragmentário, conservado em Taranto (Fig. 15),[29] em que vemos o casal deitado sobre o divã. O aspecto ritualístico, de iniciação amorosa, envolvido no beijo, se repete, talvez de modo mais completo. Uma senhora com coque, à esquerda, da qual se conservou apenas a parte superior do corpo, ergue uma coroa de folhas sobre as cabeças dos noivos. Na verdade, as cabeças dos noivos já estão adornadas com coroas de folhas. À direita, sentado sobre a extremidade superior da almofada, um pequeno Eros, que tem numa mão uma *phiále* e, na outra, um *alábastron*, frasco do qual verte um líquido ungindo a cabeça do noivo. Completa o ritual a ação que transcorre no canto inferior direito. Apesar de se conservar apenas a mão, o braço e parte do corpo da mulher, vemos que ela com a sua mão despeja o incenso no *thymiatérion*. A fumigação no incensário é um dos aspectos do culto a Afrodite, pertinente ao sentido de iniciação amorosa implícito no teor ritualístico impregnado neste beijo. O incensário está presente, também, na *pelíke* de Madri mencionada anteriormente,[30] em que, diante do beijo entre os amantes, vemos uma mulher com uma *phiále* em uma mão, enquanto com a outra despeja o incenso para ser queimado, para perfumar o ambiente, e para fazer o chamado à Afrodite, para auspiciar a vida amorosa dos noivos. E de fato a divindade responde ao rito, como indica a composição do campo superior da cena, em que estão dois pequenos Érotes, um deles apontando para a figura feminina que aparece na janela, ao reconhecê-la. É a própria aparição da deusa, a epifania de Afrodite (Baggio, 2003, p. 157; Schauenburg, 1972). Portanto, há um contexto ritualístico e místico do beijo, como parte de um passo importante de iniciação amorosa que marca a união do casal diante da deusa, em um rito a Afrodite que pode envolver queima de incenso, mas pode incluir outros objetos, como espelho, *phiále*, *alábastron*, coroas e fitas.

Mas vale examinar o aspecto erótico da imagem, independentemente dos aspectos ritualísticos. A moça está encaixada entre as pernas do rapaz, apoiando suas costas sobre o peito deste, enquanto deixa sua cabeça cair para trás, entregue, oferecendo-se para o beijo.

---

em: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=394429&partId=1&searchText=F108&page=1. Acesso em: 15 jan. 2020.

[29] *Pelíke* ápula. Proveniência: Taranto. Pintor de Licurgo (RVAp. I 16/4, pr. 156.3-5). c. 350 a.C. Taranto, Museu Arqueológico Nacional, inv. 4622. Referência: Baggio (2003, p. 144-47, fig. 41-42). Desenho: F.V.C.

[30] Ver nota 7.

O jovem, com suas mãos, acaricia os dois seios da noiva. A esta altura, o rapaz está quase nu, salvo por uma parte de seu manto que lhe cobre a virilha. Boa parte de sua coxa e de seu quadril já estão nus,[31] de modo que os corpos se tocam mais diretamente. Vemos então como, na comparação com a outra *pelíke* do Pintor de Licurgo, no vaso de Taranto ele traduz um ambiente erótico de envolvimento físico mais intenso, em que a intenção sexual fica sugerida na sensualidade da parcial nudez masculina. E se constata também como, nos dois casos, o rapaz gosta de agradar a moça lhe afagando os seios.

A ambiência erótica das carícias e beijos das *pelíkai* do Pintor de Licurgo fazem-nos pensar na passagem do poeta grego tardio, Nono de Panópolis (séc. IV-V d.C.), proveniente da Tebaida egípcia, em que descreve o desejo de Harmonia por seu esposo Cadmo (Nonn. *D.* IV, 147-151):[32]

> ...καὶ ἡμετέρου διὰ κόλπου
> τεθναίην ὅτε μοῦνον ἀφειδέα χεῖρα χαλάσσας
> ἀμφοτέρων θλίψειεν ἐλεύθερον ἄντυγα μαζῶν,
> χείλεσιν ἡμετέρουσι μεμυκότα χείλεα πήξας,
> τέρπων ἀκροτάτοισι φιλήμασιν
>
> (...) se eu pudesse ver seu pescoço nu, e como por engano apertar seus dedos, quando sentado. Ah, eu poderia morrer, se ele deixasse sua mão desejosa escorregar sobre meu peito e pressionar as curvas livres e macias dos meus seios, pousando seus lábios fechados sobre os meus; ah, eu tremeria de desejo ao primeiro toque do beijo.

Mesmo que tardio com relação aos vasos do século IV a.C. que analisamos, a sensualidade com que Nono traduz os sentimentos de Harmonia, no afago dos seios, no toque de mãos e lábios, converge para a mesma sorte de erótica revelada pelos pintores ápulos, uma erótica aspirada pela mulher no ambiente do amor heterossexual entre pares, em que o beijo, que a faz tremer, traduz a culminância do sentimento amoroso na sutil união labial dos corpos.

[31] A mesma composição se encontra em outra *pelíke* do mesmo pintor conservada em uma coleção japonesa: *Pelíke* ápula de figuras vermelhas. Pintor de Licurgo. c. 350 a.C. Kyoto, coleção Ninagawa. Referência: Baggio (2003, p. 152-54, n. 45, fig. 40a-b).

[32] "I may see his neck bare, or press a finger as if unconsciously while he sits; I could gladly die, if he would only slip a willing hand into the orb of my bosom and press my two breasts, and hold his closed lips upon my lips to delight me with brushing kisses" (Rouse).

Figura 16

Na produção ápula, a grande maioria dos vasos com cenas eróticas de namoro, com abraços, afagos nos seios e beijos, corresponde à forma da *pelíke*. Podemos mesmo afirmar que o esquema iconográfico padrão da cena de carícias entre amantes se vincula a esta forma. Mas há exemplares da cena em *situlae*, *lébetes gamikoí* e crateras. E a escolha de formas alternativas de vaso traz sutis mudanças na abordagem. Um exemplo é a cratera em cálice conservada na Basileia (Fig. 16),[33] no Estilo Ápulo Médio, em que o casal de amantes se beijando, ao centro, é acompanhado de uma série de elementos que revelam a atmosfera dionisíaca, tais como o sátiro despejando vinho em uma cratera, a máscara de teatro no chão e mesmo o *thýrsos* atrás do jovem amante. Contudo, associados aos elementos dionisíacos, as graças de Afrodite também se manifestam, pela presença de Eros e do sistro retangular ápulo, instrumento percussivo suspenso no alto da cena. Esse conjunto de elementos nos induz a pensar que o namoro retratado represente um momento das núpcias de Dioniso e Ariadne, a qual abandona ao chão seu instrumento musical, o *aulós*, para beijar seu amante, sensualmente fazendo o gesto de envolvê-lo com seu manto. A associação de Ariadne ao *aulós* é mais uma originalidade da iconografia ápula, que pode ser verificada em diversos vasos.[34]

Em uma *situla* proveniente de Rutigliano (Fig. 17),[35] a identificação do abraço sensual entre Dioniso e Ariadne se baseia em outra combinação de elementos: o casal está em um banquete ao ar livre; o rapaz se acomoda sobre um divã e ela, de pé, deixa seu corpo cair para ser abraçada por ele; no canto esquerdo, chama nossa atenção um jovem sátiro, urinando, com o corpo para a esquerda, que vira a cabeça para trás, para olhar a cena sensual; uma mulher,

[33] Cratera ápula em cálice. Pintor de Hipólita. Precursor do Pintor de Dario. (RVAp II, 18/13, pr. 170.3-4). c. 340 a.C. Basileia, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, inv. BS 468. Referência: Baggio (2003, p. 161-64, n. 55, fig. 49-50). Foto: F.V.C., 2015.

[34] Cf. *Situla* ápula de figuras vermelhas. Pintor de Dario. 340-330 a.C.. Matera, Museo Archeologico Nazionale "Domenico Ridola", Collezione Rizzon, inv. 164533. Foto: F.V.C., 2015.

[35] *Situla* ápula proveniente de Rutigliano. Pintor de Ruvo 1364. c. 380-370 a.C. Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 1525.

vinda da esquerda, aproxima-se do divã, reclinando-se sobre o par, tendo nas mãos uma coroa de folhas e uma *phiále*, revelando assim, no gesto e objetos, o componente ritualístico associado ao beijo, já apontado anteriormente; como o ritual busca as graças de Afrodite, e não do próprio Dioniso, um pequeno Eros observa do alto a cena; finalmente, uma parreira, da qual pendem cachos plenos de uva, enquadra espacialmente a cena no domínio dionisíaco; e, para arrematar, vemos uma lebre correndo, animal não usual na iconografia de Dioniso, mas que aqui simboliza a fertilidade esperada de uma união matrimonial.

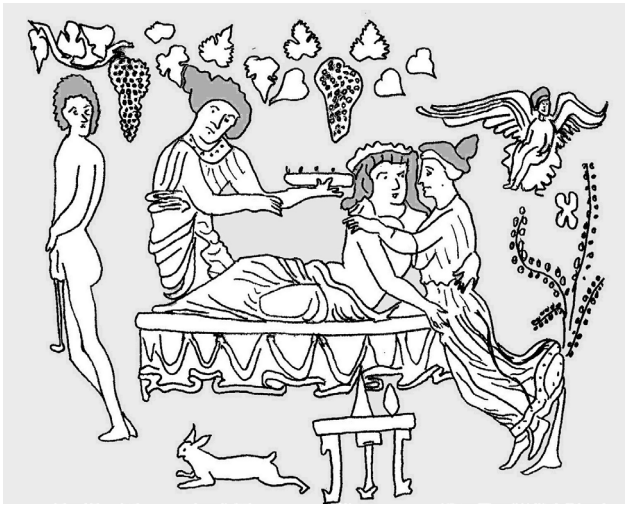

FIGURA 17

Uma cratera campaniforme lucânica[36] de meados do séc. IV nos mostra o casal sensualmente se abraçando e se beijando sobre o divã, em uma cena em que comparecem um sátiro apoiado sobre um *thýrsos* com um *kántharos* na esquerda e uma coroa de folhas na direita, um Eros com uma *phiále* e uma mênade percutindo um *týmpanon*. Compõem ainda a cena duas corças, uma cratera em cálice à direita do divã, um candelabro à esquerda deste, e, mais ao fundo, como parte da paisagem, uma edícula com três colunas jônicas. Em decorrência desses elementos, o vaso é conhecido como "cratera de Dioniso e Ariadne". A estrutura arquitetônica ao fundo é compatível com a identificação com um templo, o que, por sua vez, é também compatível com a identificação dessas cenas de beijo entre Dioniso e Ariadne como o *hieròs gámos*, como propõe Rolf Hurschmann (1997).

Vale observar a escolha da *situla* e da cratera para se representar a cena de carícias em que os amantes são Dioniso e Ariadne. São formas de vaso simbolicamente associadas a

[36] Cratera lucânica em sino. Pintor de Leningrado 988. Entre 360/350-320 a.C. Paris, Biblioteca Nacional, Cabinet des Medailles, inv. 940. Referência: Baggio (2003, p. 125-27, fig. 35, cat. 29). Disponível em: http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gb1sk47. Acesso em: 9 jan. 2020.

Dioniso e cuja pragmática se vincula ao consumo do vinho, sendo a *situla* uma forma bastante apreciada no ambiente magno-grego. E de fato, o vinho – e seu consumo – está indicado pela presença das crateras nos vasos de Paris e da Basileia, assim como pela presença da parreira e do sátiro urinando no vaso encontrado em Rutigliano.

Conforme Monica Baggio (2003, p. 126), o beijo, em que os amantes são representados como Dioniso e Ariadne, como se reconhece pelo conjunto de atributos e presença de sátiros e mênades, tem

> o sentido imediato de representação da união amorosa selada pelo gesto do beijo, enriquecido e tornado mais claro através da escolha de um episódio mítico de valores simbólicos complexos. Neste contexto temático, não pairam dúvidas sobre o significado do gesto: símbolo da relação erótica, pode também ser interpretado como signo eficaz da união divina, mimese da união verdadeira e própria, à qual não é estranha uma sutil referência iniciática.[37]

Assim, mostrar beijos e carícias entre amantes através de uma abordagem baseada no mito de modo algum descola a significação da cena do que se espera do mundo real, muito pelo contrário, reforça sua significação, como paradigma. Os personagens mitológicos realizam ações exemplares, de modo a valer como paradigma de ações para os comuns mortais. No caso da série iconográfica em estudo, a ação exemplar liga-se à noção de liberdade amorosa.

De modo análogo, Alexander Cambitoglou (2018) estabelece uma ampla série de cenas de carícias entre amantes em que identifica uma referência à narrativa mítica dos amores de Adônis com Afrodite, e por vezes, com Perséfone. Um exemplo dos tantos vasos em que Cambitoglou propõe ver Afrodite em companhia de seu jovem amado é a *pelíke* Bari 3720 (Fig. 18).[38] Trata-se de uma composição simples. Um casal de amantes sobre um divã, na direção deles aproximando-se um pequeno Eros com fitas nas mãos. O jovem está reclinado, apoiado sobre almofadas. Ela está sentada, com os pés sobre um tablado, sobre o qual estão uma canastra e um alabastro. O casal se abraça, aproximando os rostos, olho no olho, na intenção do beijo. Sobre a *klíne* e encostada na parede, uma cítara retangular. Na extremidade do divã, aos pés do noivo, sobre uma almofada, um pequeno cisne, animal relacionado à Afrodite, considerado por Cambitoglou (2003, p. 78) como atributo para a identificação da figura feminina como sendo a deusa.

---

[37] "il senso imediato della rappresentazione, l'unione amorosa siglata dal gesto del bacio, verrebbe così arricchito e precisato attraverso la selezione di un episodio mitico dalle complesse valenze simboliche. In tale contesto tematico, sul significato del gesto non vi sono dubbi: simbolo della relazione erotica, può essere interpretato come segno efficace dell'unione divina, mimesi dell'unione vera e propria, cui non è estraneo un sottile riferimento iniziatico".

[38] *Pelíke* ápula de figuras vermelhas. Vaso epônimo do grupo (RVAp II 28/101, pr. 364.1). Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. 3720. Ref.: Cambitoglou (2003, n. 14h, fig. 28).

FIGURA 18

Cambitoglou exaustivamente vincula a Adônis e Afrodite (ou Perséfone) as cenas de casais enamorados, aos beijos e abraços, em que o jovem leva, segura, toca ou afina uma cítara retangular.[39] Não é foco deste estudo debater a pertinência do catálogo proposto pelo estudioso australiano, mas, mesmo que a construção da série tenha como ponto de partida vasos que indicam solidamente a identificação de Adônis (seja pela referência mitológica,[40] seja pela presença de inscrição com seu nome),[41] julgo que há um exagero na extensão da série, visto que em boa parte dos casos não há elementos que justifiquem não se identificar como um casal mortal comum, mesmo que a relação do esquema iconográfico com a possível representação do namoro entre Afrodite e Adônis possa fortalecer o caráter paradigmático dessas cenas inspiradoras da liberdade amorosa.

Em alguns casos propostos por Cambitoglou, a própria figura de Afrodite está representada no campo superior, acompanhada de Eros, auspiciando a felicidade e fertilidade na relação amorosa do casal que namora sobre o divã no plano principal da cena. Numa cena desse tipo, não faz sentido identificar a noiva sobre o divã como Afrodite, tampouco o rapaz como Adônis. Este é o caso da "Pelike Vicenza" (Fig. 14) que, a nosso ver, diferentemente do que propõe Cambitoglou, representa ou idealiza um casal comum, entregue à liberdade amorosa de aproveitar as delícias dos beijos e carícias da pessoa amada. O mesmo com relação à *pelíke* de Genebra (Fig. 8) em que ele identifica na noiva a figura de Perséfone, em

[39] Na mesma linha, Weber-Lehmann (2003) propõe a associação a Adônis, na pintura dos vasos ápulos, de representações de jovens em cenas amorosas com a cítara retangular.

[40] *Lébes gamikós* ápulo de figuras vermelhas. Próximo ao Pintor de Chamay. Sidney, Nicholson Museum, NM 83.4. Referência: CVA Sidney I, pr. 92-95. Cambitoglou (2018, p. 46-46, n. 6b, pr. 15).

[41] Fragmento do colo de uma cratera em voluta ápula de figuras vermelhas. Zurique, Universidade de Zurique, Coleção Arqueológica, inv. 7384. Referência: Cambitoglou (2018, p. 50-51, n. 7d, pr. 17a).

que não há razões para não se pensar na representação de mortais comuns (e, conhecendo-se o mito, tampouco faria sentido a figura de Afrodite, presente no plano superior da cena, auspiciando a relação amorosa entre Adônis e Perséfone, representados no plano principal). Tal procedimento interpretativo adotado por Cambitoglou consiste no que André Chevitarese (2001) denomina "associação valorativa", que orientou os estudos iconográficos de algumas gerações de arqueólogos do final do séc. XIX a meados do séc. XX. Muitos iconografistas, diante de uma pintura com padrão estético bastante elaborado, não hesitavam em encontrar uma identificação mitológica, pois julgavam improvável que um pintor fosse dedicar tanta atenção a uma cena para registrar sobre o vaso algo comum, corriqueiro, humano, cotidiano.

De qualquer modo, nas cenas de casais namorando, entre beijos e carícias, seja um casal de mortais comuns ou um casal de personagens mitológicos (como Dioniso e Ariadne ou Afrodite e Adônis), o pintor de vasos ápulos responde à sociedade em que se insere, essa *koiné* ápulo-tarentina que produz e adquire essas imagens, sujeita a influências culturais gregas e nativas que incidem sobre a forma de conceber o amor. E a resposta que ele dá é a simbolização da liberdade amorosa. Em boa parte dos vasos analisados acima, o componente erótico e o componente ritualístico concorrem em importância, e de forma complementar. Em alguns casos, porém, o erotismo toma conta da atmosfera, mostra-se autônomo com relação ao rito.

Figura 19

Este é o caso de um *lébes gamikós* em Matera (Fig. 19),[42] em que o casal se encontra em ambiente externo, sentado sobre base natural, como indicam os pontinhos brancos. O jovem está completamente nu. Seu manto, ele o estendeu sobre o solo, para sentar-se com mais conforto. A moça acomoda-se entre as pernas do garoto. Ela já está parcialmente despida, visto que parte do seu manto cai, deixando nu o seio esquerdo. O rapaz a aperta entre suas pernas, e coloca a perna direita entre as pernas dela. Ela joga o corpo e a cabeça para trás, aproximando seus lábios da boca do rapaz, enquanto coloca a sua mão direita

[42] *Lébes gamikós*. Pintor de Ruvo 1364 (RVAp I 07/45a). c. 380-370 a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale "Domenico Ridola", Coll. Rizzon (anteriormente, Bari). Foto: F.V.C., 2015.

sobre a cabeça dele, de modo a tornar mínima a distância, na intenção do beijo. Uma *lýra*, que talvez tenha sido usada para entoar uma canção de amantes, repousa no chão. Vindo do lado esquerdo, um Eros adolescente prepara seu arco para arremessar sua flecha, simbolizando como os amantes, apaixonados, são alvo do poder incontrolável de Eros. Um espelho, no canto superior esquerdo, é referência provável a Afrodite, cuja presença está garantida pela cabeça feminina representada no pegador da tampa (em forma de mini *lébes*). O pintor do *lébes* de Matera propõe uma atmosfera explicitamente erótica. O rapaz inclusive tirou a fita que adornava a cabeça da moça, indicando que ação evolui num sentido sexual.

IV. Uma erótica ápulo-tarentina

O interesse dos pintores de vasos ápulos pelas cenas de namoro não é um tema a ser desprezado pelo pesquisador. Assim como a iconografia funerária, é um dos tópicos principais do repertório imagético, campo de experimentação e invenção. O beijo heterossexual, como aparece pela primeira vez na cratera lucânica do Vaticano do final do séc. V, é sem precedentes na pintura de vasos gregos. Nos vasos ápulos que assimilam o esquema iconográfico e o desenvolvem ao longo do século seguinte, a temática ganha em coloratura e intensidade, por meio de uma pormenorizada linguagem dos "gestos da sedução" (o olhar, o toque na mão, o braço sobre o ombro do parceiro, o abraço, o afago no seio...).

Nova erótica heterossexual

Primeiro aspecto a ressaltar: a nova erótica heterossexual que se traduz nesses vasos. Em um vaso ático, ao vermos toques e carícias entre um homem e uma mulher, o pintor nos mostra o universo de prazeres contratados junto às *hetaírai* e *pórnai*. Ao invés disso, em um vaso ápulo, o namoro heterossexual representa um jovem e uma jovem, futuros noivos, pertencentes ao mesmo grupo social de pessoas livres.

Na iconografia que conhecemos dos vasos áticos, prazer sexual e amor matrimonial são apartados, como duas experiências sociais e cotidianas distintas. As cenas de prazer sexual, com as prostitutas, são representadas a partir de uma ótica do prazer masculino. As cenas do universo matrimonial, principalmente a partir de meados do séc. V e ao longo do séc. IV, dialogam com uma sensibilidade feminina (Vergara Cerqueira, 2013). Portanto, não há paridade, não há enunciação de reciprocidade. Nisto, a pintura de vasos italiota é inovadora. Instaura ou revela uma outra erótica, em dois aspectos. Primeiro: prazer sexual e felicidade conjugal deixam de ser desconectados. O homem e a mulher atraem-se e satisfazem-se mutuamente, nesta relação de namoro, que sinaliza ao mesmo tempo para o casamento e para a relação sexual prazerosa. Segundo: há representação da simetria de gênero nas trocas afetivas, de reciprocidade.

Música e namoro

A atenta observação do espaço, personagens, objetos associados e situações em que transcorrem as carícias amorosas contribui para se pensar significados culturais, sociabilidade e imbricações dessa exteriorização da afetividade. E aqui gostaríamos de sublinhar um segundo

aspecto: a relação com a música. É frequente, em contatos iniciais, de olhares, diálogo ou toques suaves, que o noivo toque a cítara retangular e, às vezes, que a noiva tenha a harpa. Porém, no momento específico das carícias mais fortes e de beijos, o instrumento fica de lado, no chão, sobre o divã, suspenso na parede ou na mão de outra pessoa. Os pintores mostram assim uma relação entre esses dois instrumentos em específico e o namoro, daí supor-se que haveria um repertório musical amoroso para esses instrumentos e apropriado a essas situações.

Dimensão místico-religiosa das carícias e beijos

Um terceiro traço marcante é a dimensão místico-religiosa em que os pintores envolvem o ato de acariciar e beijar. Em um conjunto expressivo de cenas, há objetos ou ações que demonstram um sentido ritualístico em que o beijo se insere. Exemplos são a presença de utensílios ligados a algum tipo de oferenda, como a *phiále*, diretamente ligada à libação, forma mais corriqueira do sacrifício oferecido às divindades, e o *thymiatérion*, usado para a fumigação, bastante característico do ritual a Afrodite, sendo inclusive um atributo da deusa na iconografia dos vasos ápulos. De modo geral, o contexto ritualístico do beijo faz parte de uma iniciação amorosa, imprescindível para efetivação da união matrimonial, que passa por um rito dedicado a Afrodite, pois se trata de garantir suas graças para a vida amorosa.

Desse modo, conectado ao rito, vem o aspecto místico, vinculado principalmente às crenças no poder de intercessão da deusa Afrodite em favor do sucesso na vida amorosa. Esta mística, porém, possui algo que para nosso imaginário soa ambíguo: buscam-se os favores de Afrodite tanto para a vida como para a morte, visto que um dos aspectos mais marcantes da religiosidade ápula consistia na chamada "escatologia nupcial funerária", pois se esperavam o "recasamento" e a felicidade nupcial eterna no além-túmulo – e, no caso de jovens falecidos solteiros, que a deusa garantisse na morte seu merecido parceiro ou parceira (Patroni, 1929; Smith, 1976; Vergara Cerqueira, 2018).

É por isso que o tratamento espacial das cenas de namoro oscila. Mesmo predominando a representação em espaço doméstico, por vezes há componentes de ambiguidade espacial, que fazem a ambientação da cena transitar entre uma situação cotidiana de intimidade (no espaço doméstico), uma situação de ritual de iniciação amorosa (em um espaço externo) e uma projeção para a vida pós-morte (em um espaço mais etéreo e fantástico).

Abordagem mitológica das carícias e beijos

Essa dimensão da mística nos leva a um quarto componente que gostaríamos de analisar: a possibilidade de as cenas de namoro serem narradas visualmente por meio de uma ambientação mitológica ou simplesmente citando personagens mitológicos característicos. O repertório ápulo do namoro inclui cenas com Helena e Menelau,[43]

[43] Alabastro ápulo de figuras vermelhas. Vasos relacionados no estilo ao Pintor de Varrese e ao Pintor de Dario. Pintor de Varrese e grupos associados. Entre o Pintor da Iliupérsis e o Pintor de Licurgo (RVAp. I 15/48). c. 350-340 a.C. Boston, Museum of Fine Arts (Henry Lillie Pierce Fund), inv.

Helena e Páris,[44] Afrodite e Adônis e Dioniso e Ariadne. Recorrer a uma história conhecida do repertório mitológico – eventualmente renovada por alguma apresentação teatral ou crenças fortes na região – fortalece culturalmente a situação representada, conferindo-lhe um valor paradigmático, e ao mesmo tempo tomando emprestado o valor intrínseco relacionado às personagens mitológicas em questão. Assim, a presença na cena de namoro de Helena evoca o lugar de Esparta na identidade cultural de Taranto; Afrodite com Adônis evoca, por sua vez, as expectativas afrodisíacas de prazer e fertilidade para o relacionamento conjugal; já o beijo entre Dioniso e Ariadne, "poderia funcionar como modelo mítico das núpcias humanas, sem com isso deixar de lado a crença no poder salvífico do deus Dioniso" (Baggio, 2003, p. 127).[45]

Portanto, em vez de vermos o beijo e a carícia como uma necessidade da narrativa de inspiração mitológica (e que a representação do beijo decorreria dessas narrativas de fundo literário ou religioso, ou mesmo da influência de algum suposto esquema cenográfico), pensamos que se escolhem as narrativas mitológicas pela sua potencialidade para valorizar a cena que se quer mostrar – no caso, a liberdade de carícias e beijos que compõem a erótica ápula.

O empoderamento amoroso feminino

Apesar de estes vasos pertencerem à cultura material funerária, eles nos informam sobre a vida, sobre o amor e sobre a sociedade.[46] Em comparação com a sociedade revelada pela iconografia dos vasos áticos do século VI e V, os vasos ápulos do século IV descortinam perante nossos olhos um mundo com certo grau de empoderamento feminino na vida amorosa. Isto, que se verifica na esfera erótica, é compatível com certo empoderamento social

00.360. Referência: Lopes, 2016, cat. A01.1 (Menelau e Helena, identificados por inscrição, conversam, enquanto outra mulher toca a harpa; Eros aproxima-se para coroar o noivo).

[44] Hídria ápula de figuras vermelhas. Pintor de Dario. c. 330 a.C. Basileia, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Lg. Referência: Lopes, 2016, cat. A018 (com base na iconografia, identifica-se o casal sentado sobre divã como Helena, tocando harpa, diante de Páris, vestido em trajes orientais e com barrete frígio, na direção do qual se aproxima pequeno Eros para coroá-lo, simbolizando união amorosa).

[45] "Il tema infatti potteva ben funzionare come modelo mitico per nozze umane, senza tuttavia dimenticare le implicite valenze salvifiche del dio".

[46] H. Smith segue no geral o modelo interpretativo da escatologia nupcial-funerária, de acordo com a tradição iniciada em Patroni (1929), que afirmava que "os vasos italiotas de figuras vermelhas (em contraste com os áticos) eram por via de regra funerários". No entanto, concorda que algumas *pelikai* podiam representar casamentos nesta vida, neste ponto concordando com B. M. Scarfi, a qual refuta a interpretação escatológica das cenas eróticas dos vasos ápulos. Algumas *pelikai*, de acordo com Smith, eram "reminiscentes e terrenas, de um lado, e elísias, de outro" (Scarfi, 1961, p. 195-96; Smith, 1976, p. 65-66). No meu ponto de vista, nada obstante o caráter inegavelmente funerário desses vasos e sua respectiva iconografia, imanente ao seu uso exclusivo em contexto mortuário, cabe ressaltar que a expressão da sociedade terrena, do aqui, excede significativamente apenas "some *pelikai*" como quer Smith, e excede tanto em número quanto em significação histórica.

sugerido por pistas deixadas pelas inscrições messápicas remanescentes, como indica, por exemplo, a grande frequência da palavra *Tabaras*, que significa "sacerdotisa" na língua osca grafada pelos messápios, ou ainda o nome das divindades *Aprodita* e *Damatra,* indicando a proeminência da fertilidade, do amor e de um clero feminino na sociedade e nos sentimentos religiosos da Apúlia, os quais, considerando os processos interculturais travados entre os descendentes de colonizadores gregos e os povos locais, têm sua expressão tanto no âmbito italiota colonial como no âmbito itálico indígena (De Simone, 1982, p. 177-97; Mastronuzzi, Ciuchini, 2011, p. 676-701; Smith, 1976, p. 52-55).

Vale lembrar, a nova erótica ápula, que tem como um de seus traços certo protagonismo amoroso feminino, é permeada assim por uma interculturalidade enraizada no ponto zero do estabelecimento colonial (Domínguez Monedero, 1986, p. 143-52; Esposito, Zurbach, 2010). Os casamentos interétnicos entre os colonizadores espartanos e os vários grupos étnicos conhecidos como iápigas, nos tempos da fundação, em torno de 700 a.C., reconfiguram potencialmente as relações de gênero e criam um contexto doméstico de transculturação.

V. Considerações finais: amor simétrico e liberdade

A quantidade expressiva de vasos que mostram carícias intensas, abraços apertados e sensuais, olhares amorosos e confiantes e, por fim, beijos como componente de simetria amorosa, constituem um programa iconográfico atrelado a uma erótica regional que ele ao mesmo tempo representa, num viés denotativo, idealiza, num viés conotativo, e simboliza, num viés moral e identitário. Os beijos heterossexuais representados não se dão entre um homem cidadão e uma mulher *hetaíra*, em dissimetria social e econômica. São beijos entre um rapaz e uma moça de mesmo estamento social, beijos que os colocam, rapaz e moça, em posição parelha na hierarquia do poder amoroso.

Os dados da iconografia analisada apontam então para uma valorização do espaço doméstico como lugar de uma intimidade idealizada, conectada a uma concepção mais simétrica, do ponto de vista de gênero, do amor conjugal, diferente do que sugere em grande parte a iconografia da Grécia egeia. Simetria que inclui a possibilidade do protagonismo feminino na iniciativa das carícias, do abraço, do beijo. Simetria que idealiza também uma maior liberdade amorosa, nas sociedades gregas e ápulas do sudeste italiano, diversa do amor heterossexual entre pares como concebido no contexto ático, que era mais assimétrico, protocolar e controlado pela ordem patriarcal.

As imagens de sedução e de namoro do séc. IV na Magna Grécia apresentam uma "gestualidade mais livre com relação à rigidez que tinha caracterizado as imagens áticas". Movimentos mais livres, expressando o desejo de uma aproximação física sensual e estreita, "exprimem visualmente o entregar-se, a vontade de entrar completamente em relação com a outra pessoa" (Baggio, 2003, p. 217).[47]

[47] "la gestualità è più libera rispetto alla rigidità che aveva caratterizzato le immagini attiche" (...) "esprimono visivamente l'abbandono, la volontà di entrare completamente in relazione con l'altra persona".

Se pensarmos especificamente no elemento erótico, na sensualidade, diria que o traço mais marcante dessa erótica é o perfume de liberdade amorosa que exala, talvez afetado pela queima dos incensos de Afrodite cujas fragrâncias estimulam o desejo, liberam a libido pelos prazeres que o contato físico com o parceiro e parceira proporciona. Mais do que qualquer coisa, na cabeça que suavemente se joga para trás, em que o limite é o peito do amado, aproximando os lábios e perdendo-se na troca de olhares, o que o pintor revela é a entrega à liberdade para aproveitar as delícias dos beijos e carícias da pessoa. Parafraseando Rubem Alves, beijam porque é bom.

Agradecimentos

Especial agradecimento, para a elaboração deste estudo, a Prof. Dr. Reinhard Stupperich, Profa. Dra. Claude Pouzadoux e Prof. Dr. Airton Pollini, pelo apoio e estímulo. Agradeço ainda a contribuição de meus estudantes de iniciação científica, Andréia da Rocha Lopes, Eduardo Christmann e João Pedro Vitoriano Fabri. Pelo financiamento e suporte, minha gratidão ao CNPq, CAPES e Humboldt-Foundation, assim como ao Instituto de Arqueologia Clássica da Universidade de Heidelberg e ao Centro Jean Bérard, em Nápoles.

Referências Literárias

NONNUS OF PANOPOLIS. *Dionysiaca*. 3 vols. With an English version. Translated by W. H. D. Rouse. Londres: Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940.

Referências Bibliográficas

AHRENS, S. *Die italienische Rechteck-Kithara. Untersuchungen zu Form, Funktion und Geschichte eines westgriechischen Musikinstrumentes*. Trabalho de Conclusão de Curso. Bochum, 1998.

ANDERSON, John Kinloch. Preface. In: SMITH, Henry Roy William. *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976, p. 3-12.

BAGGIO, Monica. *I gesti della seduzione: trace di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra 6. e 4. secolo a. C.* Roma: L'Erma di Bretschneiderr, 2003.

BENDINELLI, Godofredo. Antichi vasi pugliesi con scene musicali. *Ausonia*, p. 185-210, 1919.

BOTHMER, Dietrich von. An archaic red-figured kylix. *Getty Mus.*, 5, 14, p. 5-11, 1986.

CABRERA BONET, Paloma. En los límites de Dioniso. *Actas del Simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional*, *Madri, 20 de junio de 1997*, Murcia, p. 61-87, 1998.

CALAME, Claude. *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Éd. Belin, 1996.

CAMBITOGLOU, Alexander. *ADONIS*. *His representations in South Italian Vase-painting*. Hellas et Roma, vol. XVIII. Bern: Peter Lang, 2018.

CASSIMATIS, Hélène. *Le lébès à anses dressées italiote à travers la collection du Louvre*. Cahiers du Centre Jean Bérard, XV. Naples: Centre Jean Bérard, 1993.

CASSIMATIS, Hélene. Propos sur le calathos dans la céramique italiote. In: DESCŒDRES, J.-P (ed.). *EYMOYΣIA*. *Ceramic and Iconography Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*. Sidney: Mediterranean Archaeology Suppl. 1, p. 195-201, pr. 33, 1990.

CAVALIER, Odile. *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce*. Les Antiquités grecques du Musée de Calvet. Avignon: Fondation Musée Calvet, 1996, p. 434-448.

CHEVITARESE, André Leonardo. Uma nova proposta de interpretação do prato ático de figuras negras (B.6094) do Santuário de Hera. *Dimensões*. Revista do Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo, v. 9, p. 7-15, 2001.

CURTI, Fabia. *La céramique de Gnathia du Musée d'art et d'histoire de Genève*. Geneva: Musée d'art et d'histoire de Genève, 1998.

DE SIMONE, Carlo. Su Tabaras (femm. –A) e la diffusione dei culti misteriosofici nella Messapia. *Studi Etruschi*, 50, p. 177-197, 1982.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, Adolfo Jerónimo. Consideraciones acerca del papel de la mujer en las colonias griegas del Mediterrráneo occidental. In: GARRIDO GONZÁLEZ, E. (ed.). *La mujer en el mundo antiguo*. Madri, 1986 (Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria: Seminario de Estudios de la Mujer, Madri, 1985), 1986, p. 143-152.

DOVER, Kenneth James. *A Homossexualidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

ESPOSITO, Arianna; ZURBACH, Julien. Femmes indigènes et colons grecs. In: ROUILLARD, P. (ed.) *Portraits de migrants, Portraits de colons II*. Colloques de la Maison Renée Ginouvès, 6. Paris, 2010, p. 51-70.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*. São Paulo: Atual Ed., 1996.

FORTI, Ligia. La vita quotidiana. In: PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni (ed.). *Magna Grecia. Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica*. Milano: Electa, 1988.

GOLDEN, Mark. *Children and Childhood in Classical Athens*. Baltimore: The John Hopkins University, 1990.

HERMANY, Antoine; LEGUILLOUX, Martine; CHAUKOWISKI, Véronique; PETROPOULOU, Angiliki. Sacrifices, Grèce. In: *THESAURUS CULTURS ET RITUUM ANTIQUORUM (ThesCRA)*, I: Processions – Sacrifices – Libations – Fumigations – Dedications. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

HURSCHMANN, Rolf. *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen*. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 1997.

KEULS, Eva. *The Reign of the Phallus*. Sexual Politics in Ancient Athens. Nova Iorque: Harper & Row, 1985.

KUNZE-GÖTTE, Erika. *Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts*. (Doutorado) Munique, 1957.

LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas*. Mélissa do gineceu à agorá. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, IFCS/UFRJ, 2001.

LISSARRAGUE, François. A figuração das mulheres. In: SCHMITT-PANTEL, Pauline (org.). *História das Mulheres*. São Paulo: Ebradil, 1993, p. 203-271.

LOPES, Andréia da Rocha. *A harpa e o feminino na Magna Grécia: iconografia dos instrumentos musicais na pintura dos vasos ápulos (séc. V e IV a.C.)*. Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em História. Pelotas, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

MASTRONUZZI, Giovanni; CIUCHINI, Paolo. Offerings and rituals in a Messapian holy place: Vaste, Piazza Dante (Puglia, Southern Italy). *World Archaeology*, v. 43, n. 4, p. 676-701, 2011.

MOSSÉ, Claude. *La femme dans la Grèce antique*. Paris: Albin Michel, 1989.

PATRONI, Giovanni. *s.v.* "Apuli, vasi", *Enciclopedia Italiana*, 1929. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/vasi-apuli_(Enciclopedia_Italiana)/. Acesso em: 15 jan. 2020

REEDER, Ellen D. (org.) *Pandora. Women in Classical Greece*. Baltimore; Maryland: The Walters Gallery of Art; Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1995.

REINSBERG, Carola. *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im Antiken Griechenland*. Munique: Verlag C. H. Beck, 1993.

SABETAI, Victoria. Aspects of nuptial and genre imagery in fifth-century Athens. Issues of interpretation and methodology. In: OAKLEY, John H.; COULSEN, Willian D. E.; PALAGIA, Olga (org.). *Athenian Potters and Painters*. The Conference Proceedings. Oxford: Oxbow Monographs in Archaeology, 1997, p. 319-335.

SCHAUENBURG, Konrad. Frauen am Fenster. *Römische Mitteilungen*, v. 79, p. 01-15, 1972.

SIMON, Erika; SARIAN, Haiganuch; MELANEZI, Sílvia. Fumigations. In: *THESAURUS CULTURS ET RITUUM ANTIQUORUM (ThesCRA)*, I: Processions – Sacrifices – Libations – Fumigations – Dedications. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2005.

SLAVAZZI, Sena Chiesa-F. *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa II*. Milão: Electa, 2006.

SMITH, Henry Roy William. *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. The Apulian cithara, a musical instrument of the love sphere: social and symbolic dimensions according to space representation. In: MONTEL, Sophie; POLLINI, Airton (org.). *La question de l'espace au IVe siècle av. J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique*: continuités, ruptures, reprises. Collection Institut des sciences et techniques de l'Antiquité (ISTA). Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2018, p. 277-306.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. Sentimentos íntimos femininos vistos pela poesia imagética dos pintores de vaso: representação iconográfica do casamento e do amor matrimonial na cerâmica ática (séculos VI e V a.C.). In: CORNELLI, Gabriele; GUERREIRO DA COSTA, Gilmário. *Estudos Clássicos II: História, Literatura e Arqueologia*. Paris; Brasília: UNESCO; Cátedra Archai, 2013, v. II, p. 85-118. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000224263

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. Homoerotismo, sedução e violência na Grécia antiga. Presentes e raptos, visões da pederastia na iconografia da cerâmica ática (séc. V a.C.). In: GRILLO, José Geraldo Costa et al. *Sexo e violência*. Realidades antigas e questões contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2011, p. 73-102.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (540-400 a.C.)*. O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos. 3 v. (Doutoramento). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001.

VISCONTI, Luigi. Destini di vita, morte e rinascita. Dua inusuali vasi lucani con scene di simposio. *Ostraka*, 21, p. 199-220, 2012.

WEBER-LEHMANN, Cornelia. Musik um Adonis. Beobachtungen zur Rechteckkithara auf apulischen Vasen. In: SCHMALTZ, Bernhard, SÖLDNER, Magdalene (ed.). *Griechische Keramik im kulturellen Kontext* (Akten des Internationalen Vasen-Symposions in Kiel vom 24.-28.9.2001), Kiel, Christian-Albrechts-Universität**,** 2003, p. 160-166.

ZEVI, Elena. Scene di gineceo e di idillio nei vasi greci della seconda metà del secolo quinto. *Memorie della R. Accademia Nazionale dei Linci*, serie VI, 6, 4, 16, p. 341-69, 1938.