

**Atuação de mulheres maduras na religião de
Eros e Afrodite na Grécia ocidental:
a evidência da iconografia ápula (séc. IV AEC)**

The role of mature women in the religion of
Eros and Aphrodite in Western Greece:
The evidence of Apulian iconography (4th century BCE)

*Fábio Vergara Cerqueira*¹

¹ Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

RESUMO

Com base na iconografia dos vasos ápulos de figuras vermelhas do século IV, o artigo propõe uma interpretação da religião de Afrodite e de Eros na Itália Meridional. A área abrangida pelo estudo compreende a pólis colonial de Taras e a hinterlândia ápula. O objetivo é interpretar o papel das mulheres adultas nos rituais pré-nupciais, preparatórios do rapaz e da moça para a futura vida conjugal. Estes rituais almejavam alcançar as graças de Eros e Afrodite para a felicidade amorosa. Neles as mulheres maduras desempenhavam papel de oficiantes dos cultos. Além disso, estuda-se a participação de mulheres especificamente nos cultos de Eros, em dois momentos: 1) rituais de veneração a Eros, em que mulheres desempenhavam função sacerdotal; 2) rituais de consagração das moças a Eros, em que mulheres passavam por iniciação no culto desta divindade. Assim, a pintura dos vasos ápulos constitui-se um testemunho único para a compreensão de aspectos do culto a Eros na Grécia antiga, bem como para a constatação de formas de protagonismo religioso feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher; Religião; Eros; Afrodite; Iconografia; Magna Grécia

ABSTRACT

Based on the iconography of the 4th-century red-figure Apulian vases, this article proposes an interpretation of the religion of Aphrodite and Eros in Southern Italy. The area covered by the study includes the colonial polis of Taras and the Apulian hinterland. The aim is to interpret the role of adult women in pre-nuptial rituals, in which young men and women were prepared for their future life as husband and wife. These rituals aimed to obtain the graces of Eros and Aphrodite for amorous happiness. In them, mature women played the role of officiants in the cults. Furthermore, the participation of women specifically in the cults of Eros is studied in two phases: 1) rituals of veneration to Eros, in which women performed priestly functions; 2) rituals of consecration of young women to Eros, in which women underwent initiation into the cult of this deity. Thus, the Apulian vase-painting constitutes a unique testimony for understanding aspects of the cult of Eros in ancient Greece, as well as for identifying forms of female religious protagonism.

KEYWORDS: Women; Religion; Eros; Aphrodite; Iconography; Magna Graecia

Introdução: Mulheres oficiantes de culto sob as bênçãos de Eros e Afrodite na Itália meridional conforme a iconografia dos vasos ápulos²

A pintura dos vasos de tradição grega, de figuras vermelhas, produzidos ao longo do séc. IV na cidade colonial de Tarento, bem como em algumas localidades nativas da Apúlia, representa com frequência mulheres maduras com protagonismo religioso, em cenas de rituais pré-nupciais realizados sob as graças de Eros e Afrodite (VERGARA CERQUEIRA, 2024a). Trata-se de senhoras oficiantes de cultos de iniciação de noivas e noivos, na sua preparação para a futura vida marital.

Essas cenas que identificamos como rituais pré-nupciais (VERGARA CERQUEIRA, 2022) são muito comuns no chamado “lado B” dos vasos, em alternância com cenas matrimoniais presentes no dito “lado A”. Representam mulheres adultas que realizam procedimentos religiosos, em rituais que deviam ocorrer em bosques sagrados, em santuários sem estruturas monumentais edificadas, podendo contar com a presença de estruturas mais simples, como altares, pilares e pias lustrais (*loutherion*).³ É comum que nestas cenas se tenha a presença, em um campo mais elevado, de Eros e Afrodite, despejando suas bênçãos aos jovens que se preparam para a vida amorosa conjugal.

Encontramos, contudo, outra série iconográfica, próxima desta, mas diferenciada em seu significado. Trata-se a bem dizer de uma série dupla, melhor dizendo, duas séries articuladas, que mostram cenas em que mulheres são iniciadas no culto a Eros, e outras, em que elas têm função sacerdotal na

² As séries iconográficas de vasos ápulos estudadas neste artigo foram abordadas em outras publicações, na medida em que propiciaram outros enfoques de análise, tais como as práticas em si dos rituais pré-nupciais, o espaço de performance destes rituais e propriamente a religião de Eros e Afrodite na Magna Grécia (VERGARA CERQUEIRA, 2018, 2022; 2024a).

³ Sobre esta tipologia de santuários em espaços abertos, ao ar livre, sem monumentalidade arquitetônica, em meio à natureza, como em bosques, ver: LIPPOLIS, 2001, p. 233-239; SCHNEIDER-HERRMANN, 1970, p. 91; TODISCO, 2010, p. 267; VERGARA CERQUEIRA, 2022, p. 170.

realização de cultos em adoração a Eros.

Esta cerâmica ápula, bem como seus repertórios iconográficos, é produzida, consumida e compreendida em seus aspectos simbólicos e pragmáticos, em um ambiente transculturalizado, que identificamos como *koine* ápulo-tarentina⁴, fruto de décadas, até mesmo de séculos, de relações interculturais entre, de um lado, colonizadores gregos e seus descendentes, denominados “italiotas”, habitantes de Tarento, e os povos locais, conhecidos como “itálicos”, os quais, nesta região, correspondiam, genericamente, aos Iápigas – e, mais pontualmente, se aumentarmos o zoom da observação étnica e regional, aos Messápios, ao sul, na península do Salento, Peucécios, na região central, e Dáunios, mais ao norte (Estrabão VI.3.1; LOMBARDO, 2014).

Assim, a transculturação gerou expressões culturais híbridas, em uma relação que é uma via de mão dupla, e por isso hoje não falamos apenas de “helenização” para caracterizar estas trocas culturais e seus produtos. As crenças religiosas de tradição grega entre as comunidades ápulas estão amplamente documentadas. Um testemunho exponencial, no contexto messápico, é a estátua de bronze de Zeus, datada de c. 530 AEC, encontrada próxima a Ugento (D’ANDRIA, DELL’AGLIO, 2002; DE JULIIS, 1996, p. 184-186) ou ainda o culto messápico à Afrodite no santuário no Monte Vicoli,

⁴ Para uma definição mais abrangente e fundamentada do termo, ver VERGARA CERQUEIRA, 2019a, p. 64-64, nota 2. Resumidamente, considerando que o termo *koine* (κοινή) significa “em comum”, na historiografia da Antiguidade recorre-se a este termo para expressar o sentido de uma comunidade cultural ampla que inclui dentro de si culturas variadas, diferentes, mas historicamente interconectadas, que se espalham por um determinado território, havendo influências nos dois sentidos. No caso, por *koine* ápulo-tarentina entendo a existência de algo “em comum”, compartilhado entre os gregos coloniais de Tarento e as populações itálicas (nativas) dos núcleos ápulos (messápicos, peucécios e dáunios), envolvendo ainda áreas da Basilicata oriental (parte da antiga Lucânia), bem como cidades gregas do Mar Jônico, como Metaponto e Heracleia. Este território de cultura híbrida convivía com trocas culturais mútuas. Não obstante tenham suas singularidades culturais, não existem em estado de “pureza cultural” (grega ou nativa), mas já sujeitas há quatro séculos de miscigenação intercultural. Consideramos que a música e os instrumentos musicais são um forte componente de constituição desta *koine* ápulo-tarentina, havendo uma cultura musical compartilhada.

próximo a Ceglie Messapico, onde foi encontrado um fragmento de bronze com dedicação à deusa messápica *Aprodita*, datando do século III (LOMAS, 2011). Bastante revelador das trocas interculturais entre gregos e messápios é o santuário Monte Papalucio, próximo a Oria, onde está atestado o culto a Deméter e Perséfone, mas provavelmente também a Afrodite, como indica a ocorrência das inscrições messápicas *Damatra* e *Aprodita* (LOMAS, 2011). Este santuário se encontrava fora dos muros de Oria, em uma região de fronteira entre um território controlado por Tarento e área do Salento com um centro messápico emergente (LOMBARDO, 1984). Em Oria, a inscrição *tabara aproditia* (sacerdotisa de Afrodite) consta na laje de pedra da tumba de uma mulher, datada do séc. III AEC – vale acrescentar que nestas inscrições aparece apenas o nome hieronômico, não registrando o nome pessoal da morta (MARCHESINI, 2018, p. 393-394).

A assimilação destas práticas religiosas resulta em muito mais do que uma mera adoção da religião grega, mas em uma renovação desta, sob influência das espiritualidades locais. Muito tem se estudado a autenticidade e vitalidade do dionisismo vivenciado entre habitantes gregos e não gregos do Sul da Itália, bem como a força e coloração local do culto a Deméter e Perséfone (SCHMIDT, 1987; CASSADIO, 1994; CASSADIO; JOHNSON, 2009; CABRERA BONET, 1998; VISCONTI, 2012; HURSCHMANN, 1985; IERANÒ, 2020; DE JULIIS, 1996, P. 265-266; VERGARA CERQUEIRA, 2023b, p. 49-48; GIACOBELLO, 2015; LOMBARDO, M.; SICILIANO, A.; ALESSIO, 2011). É neste contexto que buscaremos analisar estas séries iconográficas, com vistas a interpretar o possível papel religioso destas mulheres maduras, no contexto greco-italico da Itália meridional, na prática da religião de Eros e Afrodite.

O culto a Eros

καὶ γὰρ ἦν ἐκείνης ἡ εὐχὴ καὶ θυσία, “a ela cabia fazer a prece e o sacrifício” (Plutarco *Ars Amatoria* II.10-11.749b [M.A. de Oliveira Silva]). Com essas palavras, o filho de Plutarco, no *Diálogo do Amor*, comenta a visita que seu pai fizera ao santuário de Eros em Téspias, na Beócia, acompanhado de sua esposa, Timôxena, logo após o casamento destes, para o casal receber as bênçãos de Eros. Nesta passagem, Plutarco nos deixa o seu testemunho da realização, a cada quatro anos, das Erotídias em Téspias, festival dedicado a Eros, com *agones* (jogos) destinados aos jovens (Plutarco *Ars Amatoria* I.9-12.748f. SCHENEIDER-HERRMANN, 1970, p. 87; 1977, p. 38). É uma informação muito importante, pois indica se tratar de um culto com protagonismo ritualístico feminino. Plutarco relata uma situação do último quartel do século I EC. Podemos considerá-la para uma compreensão dos papéis de gênero no culto a Eros em épocas precedentes da Antiguidade grega?

Apesar da grande popularidade – e temor – que os gregos nutriam pelo deus Eros, em diversas regiões e períodos, não são muito abundantes os indícios de um culto específico em sua veneração. Apesar disto, Gisela 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 Itália meridional, no período tardo-clássico e proto-helenístico, cuja prática não se limitava às populações gregas, envolvendo também seguidores itálicos.

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 a Eros em palestras. Em Pausânias 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 a Pausânias IX.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, p. 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 o veneravam em um culto anicônico, adorando-o em uma pedra *baetyl*, pedra bruta, assim como ocorria também no culto à Afrodite Páfia em Chipre (Tácito *Histórias* II.3). É bastante provável que o culto tenha alcançado seu apogeu na segunda metade do séc. IV, quando a adoração deve ter incorporado imagens de culto. Em favor desta cronologia, testemunha a existência, no santuário, de uma estátua de mármore de Praxíteles (395-330 AEC) e de uma estátua de bronze de Lisipo (390-300 AEC), colocada pouco depois, entre 338 e 335, período em que a cidade estava sob o domínio macedônico (ENSOLI, 1995, p. 111).

É importante observar que Pausânias 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 em Téspias. A possível dedicação da estátua de Lisipo por parte dos macedônios sugere a importância conferida a este santuário na época. Plutarco, ao participar das Erotídias após seu casamento, pode ter visto ainda essa estátua de Eros no santuário beócio.

G. Schneider-Herrmann (1970, p. 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 jogos, 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 (SCHENEIDER-HERRMANN, 1977, p. 29). Mesmo com culto independente, o Eros feminino era adorado pela sua potência vinculada aos poderes de Afrodite, como impulso de vida propulsionado pelo amor (NILSSON, 1995, p. 377-378); pelo vínculo com sua mãe, a acepção do Eros feminino estava estreitamente ligada à condição de uma divindade da fertilidade (SCHENEIDER-HERRMANN, 1970, p. 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 (SCHENEIDER-HERRMANN, 1970, p. 103).

A introdução das imagens de culto de Eros de autoria de Praxíteles e Lisipo, ao longo do século IV, 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 (SCHENEIDER-HERRMANN, 1970, p. 89). Não se trata de vasos de primeira qualidade, de grandes proporções e com cenas mitológicas ou de inspiração cenográfica, que costumam cair no gosto dos historiadores da arte e museólogos. Lidamos aqui outrossim com uma grande quantidade de pequenos vasos, no Estilo Simples, produzidos principalmente na segunda metade do séc. IV, que despertaram grande interesse arqueológico, haja vista sua expressiva presença nos depósitos (SCHENEIDER-HERRMANN, 1970, p. 88-99).

A caracterização do culto de Eros em Téspias vai na mesma direção do testemunho da cerâmica ápula, no sentido de que a iconografia indica que os rituais devotados a Eros eram ministrados basicamente por mulheres. Mas, diferentemente do contexto grego beócio, a iconografia italiota registra a prática

pelas comunidades da Magna Grécia de cultos de outra natureza. Entre eles, cultos de natureza iniciatória, que fazem parte dos rituais de passagem da adolescência à fase adulta, no que tange o preparo para a vida amorosa conjugal, em sua dimensão terrena e pós-morte⁵.

Sobre o conceito de “rituais pré-nupciais”

Para a abordagem de “rituais pré-nupciais”, que se operariam na esfera da proteção divina de Eros e Afrodite, como propiciatórios de graças na vida amorosa conjugal, no aqui e no além-túmulo, focaremos nas cenas em que o pintor, conforme nossa interpretação, representa rituais preparatórios para o casamento. Trata-se de cenas “secundárias”, cenas “Lado B”, muito presentes por exemplo nas *pelikai* e *hydriai*, comumente representadas na face que em nossa análise ceramológica e iconológica moderna se define como reverso do vaso – conscientes de que essa hierarquia da lateralidade das cenas representadas se trata de uma arbitrariedade interpretativa contemporânea. O conceito de “ritos pré-nupciais” representados na pintura de vasos italiota foi sugerido inicialmente por Gisela Schneider-Herrmann (1970; 1996), na esfera da religião de Eros e Afrodite, considerando-os como rituais que podem ser distinguidos de outros, tais como libações e cenas de culto funerário, devido aos objetos e gestos específicos mobilizados iconograficamente, envolvendo o noivo, a noiva e outras personagens femininas, geralmente presentes nessas cenas – estas personagens femininas são o objeto central de análise neste artigo, com vistas a perceber e caracterizar uma espécie de protagonismo religioso de mulheres, que é uma singularidade do contexto iconográfico e cultural ápulo-

⁵ Sobre o conceito de renovação do casamento no além-túmulo, em um estudo focado em outra região (Trácia) e considerando as raízes indoeuropeias desta concepção, ver JANAKIEVA, 2005. Especificamente para a interpretação desta concepção de renovação do casamento no pós-morte, ver SMITH, 1976, que elabora o conceito de “escatologia nupcial-funerária”.

tarentino, em contraste com um âmbito mais geral da cultura grega.

No entanto, esta interpretação está balizada basicamente na iconografia dos vasos ápulos, mediante uma análise sistemática das imagens. Não há tradição literária que sustente essa interpretação, salvo pela menção em Estrabão V.4.12 a ritos pré-nupciais específicos entre os samnitas (Schneider-Herrmann, 1996, p. 113-116), que o geógrafo percebia como distintos da tradição grega, mas não os detalha. Estes rituais samnitas aventados por Estrabão não precisavam ser iguais a estes sugeridos pela iconografia ápula, argutamente percebidos por Schneider-Herrmann, mas podiam sinalizar traços em comum, entre samnitas e iápigas, quanto a elementos culturais itálicos atinentes aos papéis sociais femininos e quanto à religiosidade.

Princípios teóricos para a interpretação dos rituais pré-nupciais na iconografia dos vasos ápulos

Na pintura dos vasos ápulos do séc. IV AEC, principalmente nas *pelikai*, *hydriai* e *lebetes gamikoi*, ocorre um esquema em que, combinando personagens, objetos e gestos, identificamos fórmulas para representar ritos relacionados à vida amorosa marital, no caso, rituais preparatórios que precediam o matrimônio ou que consagravam a união. O uso dessas fórmulas pressupõe a adesão às crenças e ritos representados. Além das figuras-tipo (noivo, noiva, mulheres oficiantes de culto, Eros, Afrodite), destacam-se gestos, olhares e objetos, empunhados e mobilizados em posições prescritas pelo fim sagrado destes rituais.

Trata-se de um sistema de objetos (representados), onde estes operam como atributos da ação performatizada. A combinação entre gesto e objeto compõe a sintaxe que designa momentos ou variantes destes cultos, de modo ambivalente misturando-se objetos genuinamente sagrados ou mágicos (como a *patera* e o *inyx*) e objetos originalmente domésticos ou de uso diário que

assumem eventualmente função simbólica ou sagrada (como o espelho e o *strigilis*). Uma combinação recorrente, que compõe uma série iconográfica, é mostrar no anverso do vaso um ato ritualístico que consagra a união matrimonial (Fig. 1a), com Eros e Afrodite no campo superior, e no reverso um ritual preparatório, que capacita o noivo ou a noiva, em presença de mulheres mais velhas oficiantes destes cultos, como na *pelike* Dresden 526 (Fig. 1b). Em meio a este repertório, destaca-se um amplo conjunto de vasos que nos dá indícios sobre o culto a Eros e a Afrodite nestes rituais preparatórios para a futura vida amorosa, e que indicam o papel destacado das mulheres maduras na performance destes rituais de suma importância para a vida social, a qual tem o casamento como instituição basilar.

Figura 1a-b – *Pelike* ápula de figuras vermelhas.



The Egnazia Group (RVAp 18/140). c. 340-330 AEC
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, DR526. ©Skulpturensammlung, Staatliche
Kunstsammlungen. Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut⁶.

⁶ Agradeço a colaboração de Barbara Anderson.

Esses rituais nupciais e pré-nupciais se dão a significar por meio de um conjunto de signos recorrentes na constituição da sua semântica visual, e que representam o imaginário do amor na pintura de vasos da Magna Grécia. Integra-se assim uma rede de signos/objetos, que compõem esta teia de significação, tais como o sistro ápulo e a cítara retangular ápula, o espelho, a bola, o leque, a *phiale*, a *patera*, a pia lustral (*louterion*), a fita (*tainia*), a coroa de folhas (*staphanos*), as aves (como o pato, o cisne, o pombo e o próprio passarinho chamado igualmente *ixnx*), as flores (como a rosa), as plantas (como o mirto, na forma de arbusto ou ramalhete) e frutas (como a romã e a maçã). A *pelike* de Dresden exemplifica bem, em suas duas faces, a representação destes signos/objetos nas cenas de rituais de iniciação amorosa (Fig. 1a-b).

Procuraremos nos ocupar aqui destas cenas “lado B” em que o pintor de vaso representa rituais preparatórios do futuro casamento. Haveria diferentes fases destes ritos pré-nupciais, em algumas delas noiva e noivo, em separado, eram o alvo de uma iniciação ministrada por mulheres maduras; e em outras, em fase mais avançada, o par executava o ato, com a assistência da mulher madura oficiante do culto, que provavelmente poderia ser da família, como a mãe, na falta desta uma tia, uma irmã mais velha ou prima, ou até mesmo a sogra.

Trata-se de um universo ritualístico conhecido basicamente da iconografia, e que encontra na pintura dos vasos ápulos seu principal testemunho, carecendo de evidências literárias a respeito. Representa um ritual da vida real ou imaginário? Desta vida ou de uma projeção para o além-túmulo? A iconografia ápula é marcada pela ambiguidade – e até mesmo ambivalência – no que se refere a onde localizar as cenas, se nesta vida ou no além. A pintura dos vasos nos permite visualizar atos variados, sendo improvável a existência de um dogma unificado destes ritos. Contudo, podemos identificar uma possível sequência de momentos e atos, que poderiam

ser realizados de modos alternativos, igualmente válidos do ponto de vista sagrado. O papel das mulheres oficiantes variaria conforme a fase de iniciação implicada nestes rituais.

É na combinação entre gestos, objetos, personagens e movimentos que tentamos decifrar parte da semântica destes ritos pré-nupciais próprios à cultura híbrida da Magna Grécia, que carrega elementos do *Zeitgeist* grego do século IV, mas com traços fortemente regionalizados, onde vicejava a miscigenação entre a cultura grega colonial e as culturas itálicas locais.

Mulheres oficiantes dos rituais pré-nupciais

Nestas cenas, as mulheres maduras podem estar representadas em duas situações distintas com relação a seu papel nos rituais iniciatórios à futura vida amorosa conjugal dos noivos: 1) nas cenas que representam momentos mais avançados, mais próximos de quando os noivos selam sua união matrimonial, quando estes já passaram pelas primeiras etapas de iniciação, a mulher madura apenas acompanha a cena, protagonizada pelo jovem casal; 2) nas cenas que ocorrem em momentos precedentes, em que o noivo e a noiva, em separado, passam pelas primeiras fases ritualísticas da iniciação à futura vida conjugal, sob as bênçãos de Afrodite e Eros, a mulher madura protagoniza o culto, como oficiante.

Mulher madura acompanha o ritual performedo pelo jovem casal de noivos

Em um *lebes* de Nova Iorque, na cena principal (fig. 2a), temos, ao centro, sentada sobre um *thronos*, a noiva, flanqueada pelo seu noivo, à esquerda, apoiada sobre a cuba de um *louterion*, e, à direita, uma mulher adulta responsável por acompanhar o ritual. Trata-se de um ambiente doméstico, com

presença de mobiliário requintado e de uma bacia lustral, que remete ao ritual de banho purificador que já devia ter ocorrido na fase dos preparativos pré-nupciais. No campo superior, Afrodite, sentada à esquerda com uma *phiale* e um espelho, e um par de Eroles, o do centro se aproxima do casal, com uma guirlanda e uma *phiale* com ovinhos, objetos com função sagrada neste ritual, enquanto o da direita acaricia um pato, uma das aves de Afrodite, que simboliza aqui sua benção à vida amorosa. A ação principal narrada nesta cena é realizada pelo casal de noivos, e está descrita por meio dos gestos, das mãos que se aproximam, ostentando de modo protocolar objetos, e dos olhos que se encontram. A noiva, ao estar com os cabelos soltos (contrastando com os cabelos presos da mulher que oficia o ritual), é apresentada assim no ato de celebrar um ritual que sela a união matrimonial. É interessante observar que se repetem os objetos trazidos por Eros. A moça empunha com a mão direita uma *phiale*, sobre a qual o rapaz segura o *stephanos*, com a sua direita. Eles pausaram os dois objetos no ar, num gesto solene de consagração. Ao mesmo tempo, o rapaz segura com a mão esquerda uma *tainia*, esse lenço que em um momento seguinte envolverá a cabeça da noiva. Esta, por sua vez, tem na sua mão esquerda, abaixada, uma *iynx*, objeto mágico ligado a Afrodite e aos feitiços de amor – a noiva assim deseja receber os auspícios para a felicidade na vida amorosa (VERGARA CERQUEIRA, 2023a; KARAGEORGIS, 1989, p. 263-268; NELSON, 1940, p. 443-456; DE LA GENIÈRE, 1958, p. 27-35; PASQUIER, 1977, p. 378sq.).

Figura 2a-b – *Lebes* ápulo de figuras vermelhas.

Group of New York 28.57.10 (RVAp II 18/190). c. 335-320 AEC

Nova Iorque, Metropolitan Museum, 17.46.2.

© Metropolitan Museum, N.Y. - www.metmuseum.org.

Na cena do lado oposto do vaso (fig. 2b), temos três figuras, da esquerda para a direita, o noivo de pé, a noiva sentada sobre uma pilha de pedras, e a mulher adulta responsável por acompanhar o ritual, de pé. Essas figuras são encimadas por um Eros, que voa na direção da cabeça do rapaz. No canto superior esquerdo, trazendo uma coroa de folhas, está um pombo, que substitui o pato do lado anterior, como ave sagrada de Afrodite. Novamente, as ações são descritas pelos gestos de mobilização dos objetos. A cena principal é composta pelo casal de noivos, que agora não está em um ambiente doméstico. O solo natural sobre o qual estão os dois personagens de pé é indicado por pontinhos, que sugeririam o gramado (SCHNEIDER-HERRMANN, 1970, p. 91). Já a noiva, acomoda-se aqui não sobre um suntuoso *thronos* com espaldar alto, mas sobre uma pilha de pedras. O pintor replicou aqui, nas mãos de Eros, os mesmos objetos da cena da face anterior, uma coroa e uma *phiale*. Mas o noivo e a noiva,

ao realizarem outro rito, apresentam uma combinação diversa de objetos. A noiva ostenta com a direita um espelho, sobre o qual o rapaz segura uma coroa, como se a direcionasse à cabeça da moça. O rapaz faz um gesto receptivo com a mão esquerda, como se aceitasse pegar o espelho da moça. Pode até ser o espelho que ela usava em sua vida pessoal, para os cuidados da beleza. Mas aqui tem outro significado: indica que a noiva está preparada para o casamento (ANDERSON, 1976, p. 5), preparação esta que não é resultado apenas da idade, mas da realização de outras etapas preparatórias precedentes, que a habilitavam à futura vida amorosa. O rapaz, fazendo o gesto de que aceita o espelho, objeto símbolo icônico do sexo oposto, está assim dizendo que aceitará a noiva (COLIVICCHI, 2006, p. 277-300). Na retaguarda do rito celebrado pelo jovem casal, a mulher adulta que controla a correta realização do ato, segura dois objetos: um *espelho* e um *tympanon*. A combinação destes objetos indica a proteção combinada de duas potências religiosas, Afrodite e Dioniso, que são aproximados na mística nupcial-funerária muito própria ao imaginário ápulo, que confere a Afrodite poderes sobre o pós-morte e a Dioniso poderes sobre a vida amorosa. É importante atentarmos aos marcadores de espaço, para compreendermos a especificidade do que está sendo representado: o lado principal mostra um ritual de união matrimonial, que antecede a festa em si de casamento, realizado nas dependências domésticas junto a um objeto ritualístico, que é o *louterion*; já a cena do lado secundário mostra-nos um rito que acontece ao ar livre, um dos tantos ritos pré-nupciais representados na pintura de vasos ápulos.

Nos dois lados do *lebes* de Nova Iorque a mulher madura dá assistência ao ato ritualístico performado pelo noivo e pela noiva. Aqui, portanto, eles já passaram por fases anteriores da iniciação ao amor, quando a performance dos rituais de iniciação é capitaneada por estas senhoras. Portanto, há um conjunto de cenas pré-nupciais que acontece quando os noivos já estão preparados

misticamente para o casamento. Nestas, podemos nos confundir entre a celebração propriamente do casamento e momentos preparatórios precedentes. Nas duas situações, não vemos as mulheres maduras desempenharem função de protagonismo ritualístico, mas somente assistência. Este é o caso do *lebes* fragmentário Tübingen 28.5440 (Fig. 3). A mulher madura está atrás da noiva, de pé, segurando uma sombrinha, que evidencia neste caso tratar-se de um ritual diurno, e ao ar livre, como apontado anteriormente. Note-se novamente o contraste dos penteados: a noiva, em processo de transição, usa os cabelos soltos com um diadema, ao passo que a mulher madura tem os cabelos presos sob um lenço.

Uma *hydria* ápula em Londres (Fig. 4), ao trazer uma abordagem alternativa deste ato nupcial entre noiva e noivo (aqui não aparece o nível superior com presença de Eros e Afrodite), repete o esquema básico nos papéis femininos: noiva sentada, com cabelos soltos, e mulher madura de pé, com sombrinha e cabelos presos, acompanhando o ritual. Aqui, o pássaro sobre a mão direita do noivo, com o pescoço esticado e cabeça empinada, seria uma *iynx*, sugestiva dos poderes mágicos propiciatórios do amor de Eros e Afrodite, que tem o mesmo efeito simbólico da representação da rodinha mágica *iynx* (VERGARA CERQUEIRA, 2023a).

Figura 3 – *Lebes* ápulo de figuras vermelhas (frag.).



Workshop of the Darius Painter. c.
340-30 AEC.
Tübingen, Archäologisches
Museum der Universität, 28.5440.
Foto: Autor (2017).

Figura 4 - *Hydria* ápula de figuras vermelhas



The Tarpoley Painter (RVAp 3/58) 400-380 AEC
Londres, British Museum, F94 (1824,0501.20)
CC BY-NC-SA 4.0 - ©The Trustees of the British Museum

Na mesma direção, uma *pelike* de Cremona (Fig. 5) propõe uma etapa avançada do noivado, em situação que mostra as mulheres maduras como assistentes, não como oficiantes do culto. A cena mostra um ritual realizado no espaço aberto, em que ambos, noivo e noiva, sentam-se, lado a lado, ele sobre um *diphros okladias* e ela sobre um par de almofadas acomodadas sobre o solo⁷. O casal está flanqueado por duas senhoras, oficiantes do culto. A senhora diante da noiva traz uma bola e um sistro ápulo. A segunda senhora, atrás do noivo, apoia-se sobre o seu ombro esquerdo.

⁷ A iconografia indica que a realização dos cultos a Eros e Afrodite podiam ocorrer com frequência em santuários abertos, sem monumentalidade arquitetônica, na natureza, em bosques, de uso não permanente (LIPPOLIS, 2001, p. 233-239; SCHNEIDER-HERRMANN, 1970, p. 91; TODISCO, 2010, p. 267; VERGARA CERQUEIRA, 2022, p. 170).

Figura 5 – *Pelike* ápula de figuras vermelhas.



The Tarrytown Group (RVAp p.542/354). c. 330-310 AEC
Cremona, Museo Archeologico, D46.

Fonte: CASTOLDI; VOLONTÉ, 2022, p. 261-262, n. 402, pr. XXVII-XXVIII.

Eros figura no campo superior, que é usualmente o campo das entidades propiciadoras do amor neste esquema iconográfico, onde estas comparecem como símbolo visual de que as divindades aprovam o ritual. O deus, representado na forma infantil, traz um ramalhete de mirto e uma guirlanda, a qual ele aponta para um cisne, que simboliza a presença de Afrodite. Quero destacar aqui que o pintor representou o momento em que a noiva se prepara para acionar a *iynx* (rodinha mágica), pegando-a pelas pontas, para em seguida prender as extremidades em seu indicador ou médio, dar um estirado no fio, e assim fazê-la girar (VERGARA CERQUEIRA, 2023a).

Nestas duas mulheres flanqueando o casal, podemos ver as mães dos noivos, que podem ter tido um papel de maior responsabilidade religiosa nos rituais pré-nupciais precedentes. Para evidenciar o maior protagonismo das

mulheres maduras nos ritos pré-nupciais, voltemos um passo atrás nesta sequência de rituais iniciatórios. Quero me deter agora em algumas das cenas associadas a ritos pré-nupciais, com alusões a atos ritualísticos sob as bênçãos de Afrodite e a Eros, em que a noiva ou o noivo passam por rituais conduzidos por estas senhoras. De fato, em muitas cenas Afrodite e Eros acompanham, do alto, o ritual, mostrando que a divindade está aceitando a moça ou o rapaz como iniciados. Além disso, temos a presença de aves, frutas e flores ligadas à deusa, que reforçam o lugar da mística amorosa de Afrodite como divindade sob cuja proteção ocorrem estes ritos pré-nupciais. Há também cenas que apresentam propriamente indícios de rituais com participação destas senhoras, dedicados a estas divindades, em que elas mesmas são iniciadas em Afrodite ou Eros, para estarem assim capacitadas a desempenharem este papel de oficiantes dos cultos de iniciação à vida amorosa conjugal. Esta série analisaremos mais adiante.

Protagonismo da mulher madura na performance do ritual de iniciação dos noivos

Vejamos o que nos mostram dois vasos nupciais hoje em Copenhague. Analisemos primeiro a excepcional *pelike* Copenhague Chr. VIII 316 (fig. 6), a qual exemplifica bem o contraste entre a cerimônia nupcial (lado A) – a celebração do matrimônio em si – e os ritos precedentes de iniciação amorosa (lado B). No lado A (fig.6a), vemos com toda exuberância e opulência, a cerimônia de casamento, representada em dois planos: no plano inferior, o pintor alude à união matrimonial; no plano superior, a festa, com alegria, música e dança.

Figura 6a-b – *Pelike* ápula de figuras vermelhas.

The Painter of the Copenhagen Dancer (RVAp 18/123). 335-325 AEC.
Copenhagen, National Museum of Denmark, Chr. VIII 316 (B 154).
Foto: Nora Petersen - ©National Museum of Denmark - CB-BY-AS

Ao observarmos o campo inferior e principal (na pança do vaso), com a união matrimonial, vemos que o pintor a fragmenta em três cenas, duas delas (ao centro e à direita) conectadas. Interessa-nos aqui mais o diálogo que ocorre à esquerda, onde vemos duas senhoras que participam da festa, conversando, uma sentada, com uma canastra aberta, e outra de pé, com um espelho – ambos os objetos aqui funcionam como referência à vida doméstica da futura esposa, o espelho dizendo de sua prerrogativa de beleza, ligada à proteção da deusa Afrodite. Ali vemos senhoras das duas famílias (talvez as mães dos noivos), já dispensadas de suas obrigações como oficiantes de culto a Afrodite e Eros. É possível até imaginar-se uma conversa de sogras! Observemos que estas duas senhoras usam o cabelo preso com coque, em contraste com a noiva, imponente, ao centro, sentada sobre um *thronos*, com os pés descansando sobre um escabelo

(*threnys*), e com os cabelos soltos coroados por um diadema, entre duas figuras de homens jovens, em que devemos ver a duplicação da representação do noivo.

No outro lado da *pelike* de Copenhague (fig. 6b), o pintor faz alusão aos rituais pré-nupciais destinados ao noivo, enfatizando o papel das mulheres maduras como oficiantes de culto. Veja bem: não são mostrados em si os ritos. Não estão descritos os gestos, as ações, a forma de encontro e de aproximação dos objetos que caracterizam a semântica iconográfica da liturgia destes rituais pré-nupciais. Mas a existência desta prática social está aludida pelo modo como se dispõem as quatro figuras representadas na metade inferior da cena, encimadas por Eros entre duas mulheres, uma delas talvez Afrodite. Nesta face do vaso, o pintor duplica o par [“noivo em iniciação” + “senhora oficiante do rito de iniciação ao amor”]. Eles têm consigo os objetos ligados a esses ritos, mas não estão executando a ação: caixa aberta, coroa, leque, cista decorada (*kibotos*), espelho e, no campo, *patera*. O fato de o jovem à direita, de pé, segurar um espelho, indica que já passou pela iniciação, assim declarando a sua aceitação para a futura união com a noiva (COLIVICCHI, 2006). A relativa ausência de marcadores de espaço é interrompida pela exuberante flor no chão, que remete aos exuberantes jardins de Afrodite, que ao mesmo tempo remetem a seu santuário páfio e à imaginação do além-túmulo (GIACOBELLO, 2015). Dioniso também se anuncia, sobretudo na cena que decora a cista, em que dois silenos dançam ao som de um *aulos* tocado por um terceiro personagem.

Diferentemente desta *pelike*, que mostra os personagens com os objetos que se reportam aos rituais pré-nupciais mas não mostra a realização em si do rito, um *lebes* também em Copenhague (fig. 7) apresenta a mulher madura performando o ritual.

Figura 7 – *Lebes gamikos* ápulo de figuras vermelhas.

Copenhagen, National Museum of Denmark, Chr. VIII 377.

Segunda metade do séc. IV AEC - ©National Museum of Denmark⁸.

Vemos o rito de iniciação do jovem, efetuado por duas mulheres adultas. O culto ocorre ao ar livre, em um terreno acidentado, cheio de aclives, como indicam as linhas curvas sobre as quais os personagens estão posicionados. O futuro noivo está ao centro, nu, sentado sobre o seu manto depositado sobre uma elevação do solo, e segura com a mão direita um frasco, tipo alabastro, contendor de óleos e perfumes. Na frente dele, com o pé esquerdo apoiado sobre uma elevação do chão, uma senhora está performando o ritual, ao espargir o rapaz com um conteúdo líquido (perfume ou óleo?), enquanto com a mão esquerda abaixada segura um pequeno cesto que deve conter outros itens usados no ritual. Atrás do rapaz, a segunda mulher, à direita, participa do culto abanando um leque sobre a cabeça dele, enquanto segura com a mão esquerda abaixada uma fita, que poderá ser usada para coroar a cabeça do garoto como

⁸ Agradeço a colaboração de Maximilian Holmström.

forma de marcar a conclusão e êxito do ritual. Um conjunto de objetos completa a cena: no campo, um *tympanon* e duas fitas; sobre o solo, em diferentes níveis, uma caixa fechada, uma pequena bacia e uma tigela. Nesta cena, a ação e os objetos diferem bastante, em sua semântica, de composições mais comuns em que o rapaz passa por um rito de iniciação ministrado por mulheres. Duas diferenças fundamentais: aqui ele é espargido por um líquido enquanto o ar é movimentado sobre ele por um leque, ao passo que um *tympanon* no campo salienta a ligação mais forte desta iniciação com Dioniso.

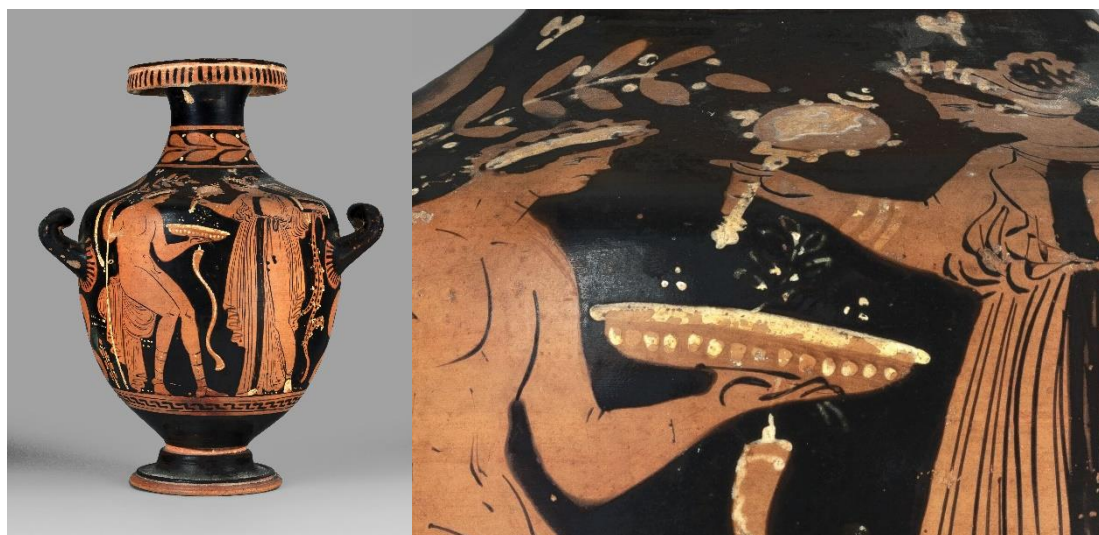
A composição mais frequente pode ser exemplificada pela *pelike* Dresden 526 (Fig. 1b): o rapaz, igualmente sentado sobre seu manto, acomodado em uma elevação do solo, segura diante de si uma patera, e sobre ela, a mulher à sua frente, oficiante do culto iniciatório, está brandindo uma coroa de flores (*stephanos*) sobre esta patera, e com a outra mão, segura uma caixa. Atrás do rapaz, uma segunda senhora com papel na performance ritualística, com um cacho de uva, alusivo a Dioniso, e, na mão esquerda erguida, um pássaro *iynx*, referência à magia do amor de Afrodite.

A *hydria* Varsóvia 198110⁹ (fig. 8) exemplifica bem a semântica de gestos e coisas em movimento que queremos analisar: o jovem, sentado, curva-se, segurando uma *phiale*, diante de uma mulher que ostenta sobre esta *phiale* um espelho. Este jovem está sendo iniciado e esta mulher, adulta, é a responsável por officiar este culto. O rapaz, segurando um ramo de louro, está nu, sentado sobre seu manto, depositado sobre uma elevação do solo, indicada por duas linhas de pontinhos brancos. Com a mão esquerda, que interage mais diretamente na ação ritualística, ele ostenta uma *phiale* com remalhetes e segura também uma fita. A senhora veste-se com sobriedade própria à sua função sacerdotal, tendo nas mãos uma caixa aberta e um espelho. O gesto ritual está

⁹ Apulian red-figured *hydria*, The Patera Painter and Associates (RVAp 23/237), 330-320 BC, Warsaw, National Museum, 198110. BERNHARD, 1967, pl. 32.1-3.

claro no alinhamento entre os objetos, representados ambos em um mesmo ângulo de inclinação, de modo que o cabo do espelho fica perpendicular à *phiale* (fig. 8b). Parece que o pintor congela a cena neste gesto protocolar articulado. Mas o rito se completa no olhar atento do rapaz, na direção da senhora, que pronuncia (boca aberta) palavras, pontuadas pelo ritmo de seu dedo indicador apontado ao rapaz que a escuta, e parece repetir as palavras, talvez *a sottovoce* (boca semiaberta). Aqui o espelho é um instrumento sagrado usado na efetivação do rito, potência que ele adquire pela sua ligação simbólica com Afrodite, mas também por todo um conjunto de valores místicos a ele associados (SCHNEIDER-HERMANN, 1977, p. HARTLAUB, 1951, p. 24; DELATTE 1932, p. 135sq.; VERGARA CERQUEIRA, 2024b). A fita projeta para a colocação do adorno na cabeça, ação que se seguirá como ato de celebração ao cumprimento desta etapa iniciatória, ao passo que a caixa aberta sinaliza para as responsabilidades de futura vida conjugal.

Figura 8a-b – *Hydria* ápula de figuras vermelhas (dir., detalhe).



Pintor da Patera e associados (RVAp II 23/237). Varsóvia, Museu Nacional, inv. 198110.

Segunda metade do séc. IV AEC. Public Domain.

Disponível em <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/490513> (acesso em 20/04/2026).

Vale observar os marcadores espaciais: não há qualquer indicador de área construída, de espaço doméstico, interno. Como marcador de espaço,

apenas os pontinhos brancos sob o manto, em que o rapaz se senta, que sinalizam que o rito ocorre ao ar livre, na natureza. Isto indica que a atuação destas mulheres como responsáveis por cultos de iniciação ao amor, preparatórios para futura vida conjugal de rapazes e moças, se dava em rituais praticados ao ar livre, em lugares abertos, que propomos identificar como bosques sagrados de Afrodite e Eros.

Mulheres no culto de adoração a Eros, em iniciação ou em função sacerdotal

Aqui não estamos falando dos rituais em que as mulheres maduras atuam como oficiantes de culto, performados sob as graças de Afrodite e Eros, na iniciação dos garotos e garotas para sua futura vida marital. Falamos aqui propriamente de rituais em veneração a Eros, em que este deus está no centro do culto. A participação das mulheres nestes rituais inclusive são condição para que estas venham a atuar como oficiantes de culto para que estas divindades possam dispender suas bênçãos e graças para a felicidade na união amorosa, no aqui e no além.

Para compreendermos a participação das mulheres na religião de Eros na Itália meridional, tomamos como referência a sistematização proposta por Gisela Schneider-Herrmann, que identifica uma dupla série iconográfica referente ao culto a Eros na iconografia dos vasos itálicos, que não dispõe de registro literário correspondente conservado. A autora verifica o esquema iconográfico de representação de duas cerimônias distintas na veneração a Eros na *koine* greco-italica: 1) o rito de adoração a Eros; e 2) a consagração da moça à divindade (KREILINGER, 2007, p. 100).

A participação feminina na adoração a Eros na Itália meridional

Nas cenas de adoração a Eros, como em uma cratera em sino no Museu Britânico (Fig. 9), a semântica visual do rito de adoração ao deus do amor está clara. O deus, alado, em sua forma adolescente e esbelto, sentado sobre um grande bloco de pedra irregular, tem diante de si uma jovem, vestindo *chiton* com *apoptygma*, e segurando uma *situla* com a mão esquerda. A efetivação do rito está indicada pela combinação de gestos, ele segurando uma *phiale* com ovos e ela erguendo, sobre esta, uma coroa. Além da conformação rochosa, acima da cabeça de Eros vemos no campo (no céu) uma estrela, que indica não somente o lugar (espaço externo), mas sugere também o horário (o anoitecer ou já noite). Podemos ver, no bloco de pedra bruta sobre o qual Eros está sentado, uma referência à antiga pedra *baetyl* em que o deus era originalmente venerado em Téspias?

Figura 9 – Cratera em sino ápula de figuras vermelhas.



The Painter of Karlsruhe B9 (RVAp 6/13). c. 390-360 AEC
Londres, British Museum, F 165 (1859,0216.109) - ©The British Museum Trustees

Um prato ápulo de Marselha representa uma mulher, com um espelho e um cacho de uva nas mãos, adorando Eros, representado na sua acepção efeminada, própria da iconografia ápula, com um espelho na direita e um *tympanon* na esquerda (Fig. 10a).

Figura 10a-b – Prato ápulo de figuras vermelhas (decoreção externa).



The Baltimore Painter (RVAp 27/63). c. 320-310 AEC
Marselha, Musée d'archéologie méditerranéenne, 2932.

A consagração da moça a Eros

Por meio deste ritual, a mulher torna-se uma iniciada, uma devota de Eros, e assim, apta, mais tarde, quando adulta, seja como mãe, tia ou agregada de família, a realizar os ritos pré-nupciais que preparam os jovens para a futura vida amorosa conjugal. Nestas cenas, vemos os papéis invertidos: a moça, sentada sobre base rochosa, diante da figura de Eros, que parece conduzir o ritual. É a cena que vemos representada no lado B de uma *pelike* em Tóquio (Fig. 11): a moça está sentada sobre base rochosa, no lado direito da cena, ao passo que Eros, no lado esquerdo, com uma mão segura um cacho de uva e com a outra, dirigida à moça, tem um *tympanon*, apontando a possibilidade do uso musical deste instrumento neste rito. Repete-se o cenário natural de um culto ao ar livre (base rochosa, ramo de mirto, flor).

Figura 11 – *Pelike* ápula de figuras vermelhas.



The Egnazia Group (RVAp 18/149). c. 340-330 AEC
Tóquio, State Academy of Arts, 289. MIZUTA, 1981, pl. 45.1-4.

A mesma situação aparece em uma cratera em cálice hoje em Munique¹⁰: a moça sentada, vestindo *chiton*, segura com a direita um longo ramo de oliveira, e com a esquerda sustenta atentamente uma *phiale* com ramalhete, mantendo sóbria posição hierática e olhar fixo na ação proferida diante de si pela figura de Eros, que com a direita elevada posiciona uma coroa sobre a *phiale* e, com a esquerda abaixada, segura um cacho de uvas e um ramo de oliveira.

A cena ocorre também no lado oposto do prato Marselha 2932 (Fig. 10b).

¹⁰ Cratera em cálice ápula de figuras vermelhas. The Group of Vatican W 4 (RVAp 15/65). c. 355-345 AEC. Munique, Staatliche Antikensammlungen, 7765.

Desta vez, a figura feminina está no lado esquerdo, sentada sobre uma pilha de pedras, tendo na direita recuada um *stephanos* e na esquerda, apontando para Eros, uma grande *phiale*. A figura juvenil alada, diante dela, está espargindo o solo com um líquido que verte de uma *oinochoe*, enquanto posiciona a direita acima da *phiale*, brandindo uma coroa. Vê-se a importância da guirlanda de flores neste ritual, provavelmente a ser colocada na cabeça ao término do mesmo.

G. Schneider-Herrmann propõe, como chave de interpretação, que devemos ver nesta figura alada não o deus propriamente, mas um sacerdote, na função de Eros, realizando o rito de consagração da jovem ao deus do amor. Neste ritual, o filho de Afrodite se associa também a símbolos de Dioniso, um tratamento que lhe é conferido de modo muito recorrente na iconografia ápula, como um mediador entre as duas divindades (HOFFMANN, 1966, p. 115-116).

Figura 12 – Prato ápulo de figuras vermelhas (tondo).



The Baltimore Painter
(RVAp 27/63). c. 320-310
AEC.
Marselha, Musée
d'archéologie
méditerranéenne, 2932
©Musée Archéologique de
Marseille¹¹

¹¹ Agradeço a cedência da fotografia a Prescillia Bione.

O prato de Marselha se reveste de muita importância como validação da chave de interpretação proposta por Schneider-Hermann, pois mostra como a adoração a Eros e a consagração da moça à divindade são duas etapas necessárias e sequenciadas, da preparação espiritual para a futura condição de noiva, para que em algum momento ela possa se afirmar preparada para o casamento. O pintor representou em cada lado do vaso uma destas etapas, e no medalhão central, no interior da tigela, apresenta a sua condição consolidada de noiva, em conversação amorosa junto ao seu futuro companheiro (Fig. 12).

No caso das mulheres adultas, é provável que em outras etapas da vida deveriam repetir os ritos de adoração a Eros, assim como fizera a esposa de Plutarco, em sua época, nas Erotídias de Téspias.

Considerações finais

Apontamos neste estudo o quanto a pintura dos vasos ápulos é portadora de conteúdo potencialmente revelador sobre o culto a Eros e Afrodite, ressaltando que, apesar da notável importância de Eros na cultura e sociedade gregas antigas, não são tão numerosas as evidências sobre como se dava seu culto, visto este estar entre os menos pormenorizados nos relatos antigos, comparativamente a outras divindades. Nesta medida, a evidência visual da cerâmica de tradição grega do Sul da Itália cresce em importância, sobretudo com relação ao século IV, com sua originalidade no registro de ritos pré-nupciais, cujo testemunho é basicamente iconográfico, além da singularidade do protagonismo feminino em diferentes aspectos destes rituais. E é aqui que entra a relevância da interpretação destas “figuras-tipo” na pintura dos vasos ápulos, que identificamos aqui como “mulheres maduras oficiantes de culto”.

Acredito que lidamos aqui com um aspecto cultural resultante do processo de transculturação greco-italico que se desenvolveu no Sudeste italiano entre o final do século VIII e o início do século III AEC. Ocorre, a meu ver, um fenômeno antropológico no que concerne à organização social e cultural dos papéis de gênero, o que pode estar ligado à condição singular das mulheres nas colônias gregas do Mediterrâneo ocidental, comparativamente à Grécia heládica¹² em geral. Contribui para esta singularidade seu enraizamento histórico e antropológico nos contextos interculturais coloniais e na contingência de como se deu a chegada dos colonos gregos, com a tão debatida ocorrência de casamentos interétnicos entre gregos e mulheres das etnias locais (DOMÍNGUEZ MONEDERO, 1986, p. 143-152; ESPOSITO; ZURBACH, 2010).

As inscrições messápicas podem ser colocadas em diálogo com a iconografia dos vasos ápulos, pois corroboram a existência de um grau de empoderamento feminino sacerdotal. Em contextos funerários, estas inscrições indicam a proeminência social das sacerdotisas, nomeadas *tabara*¹³. Foram identificadas 27 ocorrências do termo, a grande maioria no gênero feminino (*tabara* e variações), mas algumas no masculino (*tabaras*) (DE SIMONE, 1982; 2013). Ocorrem ao longo de um extenso período, sendo datadas, no limite, entre 600 e 100 AEC¹⁴. Entre estas, em 16 casos estão associadas, na adaptação messápica dos nomes gregos, às deusas *Aprodita* e *Damatra* (MARCHESINI, 2018, 393-394), o que indica uma responsabilidade no culto de Eros e Afrodite. Importa ressaltar que, nestas 16 inscrições em que se associa o substantivo *tabara* ao adjetivo que indica a deusa a que se dedicava o culto (Afrodite ou

¹² Por “Grécia heládica” compreendemos a parte central do mundo grego, de onde o Balcânica, no Egeu e na costa egeia da Ásia Menor.

¹³ No messápico, a forma nominativa feminina *tabara* e a masculina *tabaras* designam a função sacerdotal, predominando amplamente as ocorrências femininas (23/27). A maioria provém de Mesagne (oito casos) e de Oria (nove).

¹⁴ As mais antigas provém de Mesagne, Egnazia e Valesio, datadas entre 600 e 450; a mais recente, de Rudiae, de 250-100 AEC.

Deméter), o nome pessoal da morta nunca é indicado. Isto reforça, a meu ver, dois aspectos: em primeiro lugar, o grande prestígio na sociedade messápica da época que estas mulheres responsáveis pelo culto de Afrodite desfrutavam; em segundo, o quanto este sacerdócio era também definidor do sentido social destas mulheres, ao ponto de, na eternização da pedra, sua identificação se dar pelo hierônimo e não pelo nome pessoal.

Esta convergência entre a iconografia dos vasos ápulos e as inscrições messápicas, indica, ao menos no contexto salentino, o quanto, na sociedade, estavam em destaque o clérigo feminino e os sentimentos religiosos relativos à fecundidade e ao amor (SMITH, 1976, p. 52-55; DE SIMONE, 1982, p. 177-197; MASTRONUZZI, CIUCHINI, 2011, p. 676-701). Assim, a esfera sagrada confirma-se como um lugar social de empoderamento feminino.

O olhar atento do jovem, na *hydria* de Varsóvia (Fig. 8), sendo iniciado sob a supervisão da mulher madura que performa o rito, indica a confiança que noivos e noivas, e a sociedade como um todo, depositavam nestas mulheres, as quais quando mais jovens eram consagradas a Eros, condição para garantirem o êxito destes rituais de passagem necessários à futura felicidade no casamento, baluarte da vida social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

PLUTARCO. **Diálogo do Amor**. Trad. M.A. de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2015.

Bibliográficas

BERNHARD, M. -L. **Corpus Vasorum Antiquorum. Pologne, 7. Varsovie – Musée National, 4**. Varsóvia: Academia Polonesa de Ciências, 1967.

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

CASADIO, G; JOHNSTON, P.A. (eds.). **Mystic Cults in Magna Graecia**. Austin: University of Texas Press, 2009.

CASSADIO, G. **Dioniso Italiota: un dio greco in Italia meridionale**. In: CASSIO, A.C.; POCSETTI, P. (orgs.). *Forme di religiosità e tradizioni sapienziali in Magna Grecia*. Atti del Convegno. Napoli, 1993. AION (Sez. Filo.-Lett.), 14, 1994, p. 79-107.

CASTOLDI, M; VOLONTÉ, M. **Museo Archeologico di Cremona. Le Collezioni. Grecia, Italia Meridionale e Sicilia**. Milão: Ed. ET, 2002.

COLIVICCHI, F. **Lo specchio e lo strigile. Scambio di simboli e scambio fra i sessi**. In: PAIRAULT-MASSA, F.-H. (ed.). *L'image antique et son interpretation ("Collection de l'École française de Rome", 371)*. Roma: École française de Rome, 2006, p. 277-300.

D'ANDRIA, F.; DELL'AGLIO, A. (eds.). **Klaohi Zis. Il culto di Zeus a Ugento, Cavallino**. Lecce: Edizioni Oscara Associati, 2002.

DE JULIIS, E.M. **Magna Grecia. L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana**. Bari: Edipuglia, 1996.

DE LA GENIÈRE, J. **Une roue à oiseux du Cabinet des Médailles**. In: *Revue des Études Anciennes*, 60, 1-2, 1958, p. 27-35.

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

DE SIMONE, C. **Jürgen Untermann gewidmet. 46 Jahre nach dem Erscheinen des Beitrages "Die Messapischen Personennamen" (1964)**. *Lingvarum Varietas*, 2 (García Ramon, J.L.; Kölligan, D.; Poccetti, P. (orgs.). *Sprachkontakt und Kulturkontakt im alten Italien: Onomastik und Lexikon. 10 Jahre nach Jürgen Untermanns "Wörterbuch des Oskisch-Umbrischen"*), 2013, p. 53-64.

DELATTE, A. **La catoptromancie grecque et ses dérivés**. (*"Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres"*, 48). Liège: Université de Liège, 1932.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A.J. **Consideraciones acerca del papel de la mujer en las colonias griegas del Mediterráneo occidental**. In: Garrido González, E. (org.). *La mujer en el mundo antiguo*. (Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria:

Seminario de Estudios de la Mujer, Madri, 1985). Madri: Universidad Autónoma de Madrid, 1986, p. 143-152.

ENSOLI, S. **Eros a Tespie**. In: Moreno, P. (org.). Lisippo. L'arte e la fortuna (catálogo de exposição, Roma, Palazzo delle esposizioni). Milão: Fabbri Editori, 1995, p. 111-129.

ESPOSITO, A., ZURBACH, J. **Femmes indigènes et colons grecs**. In: ROUILLARD, P. (org.). Portraits de migrants, Portraits de colons, II. (Colloques de La Maison Rene-Ginouves). Paris: Editions de Boccard, 2010, p. 51-70.

GIACOBELLO, F. **Dioniso Mito, rito e teatro**. Vicenza: Intesa Sanpaolo; Venezia: Marsilio Editori, 2015.

GIACOBELLO, F. **I Giardini dell'aldilà nella cerâmica apula**. In: CHIESA, G.S.; PONTRANDOLFO, A. Mito e Natura. Dalla Grecia a Pompei. Milão: Electa, 2015, 166-174.

HARTLAUB, G. F. **Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst**. Munique: Piper Verlag, 1951

HOFFMANN, H. **Tarantine Rhyta**. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1966.

HURSCHMANN, R. **Symposienszenen auf unteritalischen Vasen**. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 1985.

IERANÒ, G. **Dionysus and the Ambiguity of Orgiastic Music**. In: LYNCH, T.A.C.; ROCCONI, E. (eds.). A Companion to Ancient Greek and Roman Music. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons Inc., 2020, p. 37-48.

JANAKIEVA, S. **Noces prolongées dans l'Hadès: d'Evadné aux veuves thraces**. Revue de l'histoire des religions, 1, 2005, p. 5-23. Disponível em <http://journals.openedition.org/rhr/4452> (acesso em 25/04/2026)

KARAGEORGIS, V. **Two votive "iynx-wheels" from Cyprus**. In: ÉTIENNE, R.; LE DINAHET, M.-Th.; YON, M. (eds.). Architecture et poésie dans le monde grec: homage à Georges Roux. Paris: Boccard, 1989, p. 263-268.

KREILINGER, U. **Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen**. Tübinger Archäologische Forschungen, 2. Rahden/Westfalen: Verlag Leidorf, 2007.

LIPPOLIS, E. **Culto e iconografia della coroplastica votiva, problemi interpretative a Taranto e nel mondo greco.** MEFRA, 113, 1, 2001, p. 225-255.

LOMAS, Kathryn. **Crossing boundaries: The inscribed votives of Southeast Italy.** Franchir les frontières : les ex voto inscrits du sud-est de l'Italie. Pallas. Revue d'Étude antiques, 86, 2011, p. 311-329.

LOMBARDO, M. **Iapygians: the Indigenous Populations of Ancient Apulia in the Fifth and Fourth Centuries B.C.E.** In: CARPENTER, T.H.; LYNCH, K.M.; ROBINSON, E.G.D. (orgs.). The Italic people of ancient Apulia: a new evidence from pottery for workshops, markets, and customs. Cambridge: University Press, 2014, p. 36-55.

LOMBARDO, M. **Oria e il mondo messapico: orrizonti attuali dell'indagine storica.** Atti del IX Convegno dei Comuni Messapici, Peuceti e Dauni. Oria, 24 a 25 de novembro de 1984. Bari: Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali, 1984, p. 7-38.

LOMBARDO, M.; SICILIANO, A.; ALESSIO, A. (orgs.). **La vigna di Dioniso: vite, vino e culti in Magna Grecia.** Atti del 49° Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 24-28 settembre 2009). Taranto: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2011.

MARCHESINI, S. **Ellipsis and ancient languages. Few cases from the Pre-Roman Languages of Italy.** Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia, 8, 2018, p. 487-500.

MASTRONUZZI, G.; CIUCHINI, P. **Offerings and Rituals in a Messapian Holy Place: Vaste, Piazza Dante (Puglia, Southern Italy).** World Archaeology, 43, 4, 2011, p. 676-701.

MIZUTA, Akira. **Corpus Vasorum Antiquorum. Japan, 1. Rotfigurige Vasen in Japanischen Sammlungen, 1.** Tokio: Japan Society for the Promotion of Science, 1981.

MORENO, P. **Luoghi di Lisippo.** In: MORENO, P. (org.). Lisippo. L'arte e la fortuna (catalogo della mostra a Roma, Palazzo delle esposizioni). Milan: Fabbri Editori, 1995, p. 31-45.

NELSON, G.W. **A Greek votive iynx-wheel in Boston.** American Journal of Archaeology, 44, 1940, p. 443-456.

NILSSON, M. P. **Griechische Feste: von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen.** 2ª ed. (reimpressão da primeira edição de 1906). Stuttgart und Leipzig: B.G. Teubner, 1995 (1906).

PASQUIER, A. **Pan et les Nymphes à l'ancre corycien.** Bulletin de Correspondance Hellénique, Suppl. IV, 1977, p. 365-387.

SCHMIDT, M. **Beziehungen zwischen Eros, dem dionysischen und dem 'eleusinischen' Kreis auf apulischen Vasenbildern.** In: BERARD, C., BRON, C., POMARI, A. Images et Société en Grèce Ancienne. L'Iconographie comme Méthode d'Analyse. Actes du Colloque International, Lausanne, 8-11 février, 1984. Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, Université de Lausanne, 1987, p. 155-165.

SCHNEIDER-HERRMANN, G. **Apulian red-figured paterae with flat or knobbed handle.** Bulletin of Classical Studies, Supplement, 34. London: University of London, Institute of Classical Studies, 1977.

SCHNEIDER-HERRMANN, G. **Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei.** Bulletin Antieke Beschaving, 45, 1970, p. 86-117.

SCHNEIDER-HERRMANN, G. **The Samnites of the Fourth Century BC as depicted on Campanian Vases and in other sources.** Institute of Classical Studies. London: University of London, 1996.

SMITH, H.R.W. **Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting.** Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1976.

TODISCO, L. **I culti in età tardoclassica ed ellenistica.** In: TODISCO, L. La Puglia centrale dell'età del bronzo all'alto medioevo. Archeologia e storia. Atti del Convegno di Studi (Bari, 15-16 giugno 2009). Roma: Giorgio Bretschneider, 2010, p. 265-270.

VERGARA CERQUEIRA, F. **Hibridação cultural dentre gregos e ápulos na Itália Meridional: estudo ceramológico e iconográfico (séc. V - III a.C.).** Hêlade (Rio de Janeiro), 5, 2019a, p. 61-95.

VERGARA CERQUEIRA, F. **The Apulian Cithara, a Musical Instrument of the Love Sphere: Social and Symbolic Dimensions according to Space**

Representations. In: Montel, S.; Pollini, A. (orgs.). *La question de l'espace au IV^e siècle avant J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique: continuités, ruptures, reprises.* Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2018, p. 277-306.

VERGARA CERQUEIRA, F. **Agência musical de Dioniso e Ariadne na pintura dos vasos ápulos.** *Nuntius Antiquus*, 19, 2023b, p. 49-98.

VERGARA CERQUEIRA, F. **Devoção a Eros e Afrodite nos rituais de iniciação amorosa na pintura dos vasos ápulos (séc.. IV a.C.).** In: CANDIDO, M.R. (org.). *Religião, conectividade e conflitos: no Mediterrâneo antigo.* Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2024a, p. 72-92.

VERGARA CERQUEIRA, F. **Espelho como objeto místico na Antiguidade grega: entre o oráculo dos mortos, o culto funerário e os cultos a Eros e Afrodite.** In: FARIAS JÚNIOR, J.P.; SILVA, M.A.O. (orgs.). *Ciência e Superstição na Antiguidade.* Teresina: EDUFPI, 2024b, p. 39-72.

VERGARA CERQUEIRA, F. **Íynx: o feitiço de amor e a religião de Afrodite e Eros na iconografia dos vasos ápulos (séc. IV AEC).** In: SILVA, S. C.; MARQUETTI, F. R.; FUNARI, P. P. A. (orgs.). *Magia, encantamentos e feitiçaria.* São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2023a, p. 44-92.

VERGARA CERQUEIRA, F. **Prenuptial rites in Apulian vases. Movements, gestures, objects and locations (4th century BC).** In: FERRI, G. (org.). *Ritual movement in Antiquity (and Beyond).* *Quaderni di Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, Supl. n. 88 (Coleção "Studi e Materiali di Storia delle Religioni", n. 28). Brescia: Morcelliana, 2022, p. 148-177.

VISCONTI, G. **Destini di vita, morte e rinascita. Due inusual vasi lucani com scene di simposio.** *Osraka. Rivista di Antichità*, 21, 2012, p. 199-220.