

Casamento de Alceste e o Pintor de Erétria*

Neyde Theml

Résumé

Cet article a pour but d'analyser le rituel et les messages possibles de mariage dans les images de l'épînètron du peintre de Erétrie.

Hoje, o historiador da Antigüidade precisa se familiarizar com a documentação arqueológica, epigráfica, iconográfica¹ e ter um diálogo com elas tão íntimo quanto possui com a documentação textual. O helenista tem diante de si uma documentação imagética extraordinária, que não pode abandoná-la, visto que a sociedade grega parece ter tido a necessidade de criar imagens, como se elas fossem uma outra forma de comunicação tão generalizada quanto a fala e a escrita. Assim como a palavra, a imagem foi e é representação, significação, presença e ilusão; individual e coletiva, das experiências, das práticas e dos processos sociais de uma determinada sociedade.

Diante da documentação imagética, cuja natureza é bem específica, precisamos encontrar uma técnica nova de leitura, de análise e de interpretação para que possamos operacionalizá-la no decorrer de nossas pesquisas. Na intenção de sugerir meios ou caminhos para se trabalhar com imagens-visuais figurativas, fizemos um exercício de pesquisa com o *epînètron* do pintor de Erétria. Partimos do seguinte pressuposto geral: os documentos, sejam textuais ou imagéticos, são, em princípio, suportes de informações para o objeto que se está pesquisando.

Sabemos que a documentação textual referente à Antigüidade Grega é mais ou menos fixa, enquanto que a documentação arqueológica e iconográfica são as que crescem constantemente através dos resultados das

* Este artigo teve uma primeira edição intitulada "Um casamento ideal: leitura semiótica do *epînètron* do pintor de Erétria". In: *Revista de História da Universidade Federal do Espírito Santo* 5: 23-30, 1997. Prosseguimos nossas pesquisas e, ora, apresentamos a ampliação da discussão e da documentação.

escavações arqueológicas. Em relação aos métodos e técnicas de operação com o documento textual, os historiadores têm um domínio relativamente seguro. Mas, em relação aos objetos materiais/artefatos e às imagens visuais fixas, encontramos, por parte da historiografia, posições bem diversas, desde a desconfiança total de seu uso como linguagem/mensagem até o seu emprego como ilustração do texto.

Começamos a ler concomitantemente uma série de livros sobre Arqueologia Processual Cognitiva, Semiótica e Teoria da Comunicação para abordar a problemática do casamento de Alceste pintado, com muita perícia, no *epinetron*. Chegamos inicialmente à constatação que os documentos arqueológicos, seja cultura material (objetos ou artefatos), seja imagem visual fixa em suporte cerâmico, devem ser trabalhados pelo historiador a partir de um projeto de pesquisa,² no qual a problemática seja bem definida, as hipóteses iniciais pertinentes aos problemas levantados e que a documentação, selecionada para análise, seja capaz de confirmar, refutar ou trazer informações novas àquelas dos documentos textuais. Portanto, toda documentação deve ser considerada como suporte de informação para um projeto de pesquisa.

Estávamos procurando uma técnica de leitura específica para ler as imagens visuais. Os livros de Semiótica estudados prendiam-se à análise de diversos gêneros de relatos.³ Dentre muitos semióticos, foi Roland Barthes (1979: 12-18) que nos ofereceu uma primeira pista para leitura de imagens, através do recurso da “descrição” como *embreante* entre imagem visual fixa e fala. Por sua vez; Claude Calame (1986: 101-117) nos motivou a fazer esta pesquisa ao apresentar a leitura “dos jogos dos olhares”.

Tentaremos primeiro apresentar um resumo da leitura semiótica sugerida por Calame (1986) para as imagens da cratera de *Pronomos*, de figuras vermelhas, datada de 400 a.C., que se encontra no Museu de Nápoles. Posteriormente, seguindo mais ou menos as mesmas sugestões de Claude Calame (1986), Alain Schnapp (1987: 237-333) e Claude Hagège (1986) faremos a leitura do *epinetron* (ἐπίνητρον) do pintor de Erêtria, de figuras vermelhas, datado de 430 ou 425 a.C. A peça tem 26 ou 29 cm e faz parte do acervo do Museu de Atenas, com o registro nº. 1629, sala 56, vitrine 103.

Primeiro, Claude Calame (1986) nos diz que, numa análise da representação da figura humana e, em particular, do jogo dos olhares na cerâmica clássica, deve-se considerar que as imagens não foram feitas por acaso. Assim como qualquer imagem pintada nos vasos pelos ceramistas não foi feita sem qualquer intenção. Ele apresenta vários exemplos de representações de perfil e frontais concluindo que a figuração frontal resi-

de na confrontação com o receptor da imagem a fim de chamá-lo para fazer parte do enunciado imagético. Assim sendo, existe concomitantemente um jogo de olhares entre os elementos nas imagens da cerâmica grega que compõem o enunciado icônico e o receptor. Claude Calame sugere três situações: 1º) o olhar de perfil, quando os personagens olham-se entre si, não se preocupando com o receptor e nem interessado na sua presença; 2º) o olhar de três quartos, quando o personagem ao mesmo tempo olha para a situação do enunciado, para o interior do texto e para o receptor, como se o estivesse convidando a participar junto com ele da situação; 3º) o olhar frontal, o personagem estaria diretamente voltado para o receptor e dialogando com ele.⁴

A seguir, Calame (1986) afirma que, no caso da iconografia grega, existe um aspecto enunciativo na pintura dos vasos e o próprio vaso aparece dotado de uma existência de sujeito, principalmente quando assinados. Para ele, existe um código específico para linguagem icônica, com marcas de enunciação, não o eu, tu ou ele, nem tempos verbais, mas as expressões assumidas pelos olhares, os gestos, as roupas, os adereços, a organização do espaço que se manifestam em diversos procedimentos de comunicação permitindo-se distinguir os diversos níveis do enunciado, de sua enunciação e de sua mensagem.

A partir disso, analisa a cratera de *Pronomos*, as faces A e B, e conclui que a mensagem da cratera está endereçada ao receptor por intermédio da alteridade de Diônisos, das máscaras e do olhar sedutor frontal da pantera, o olhar satírico das máscaras e do olhar em três quartos de Demetrios, o autor do drama satírico. Os nomes dos atores escritos remarcam a alteridade presente na mensagem que corresponderia a um rito de vitória das competições teatrais e ao mito correspondente ao rito. A representação imagética permitiu que a narrativa coincidissem com uma prática social de um rito efetivo de consagração, provavelmente dedicado a Diônisos por ocasião da vitória nas competições trágicas, durante a festa das Grandes Dionisíacas e mais, a cratera de *Pronomos* é ao mesmo tempo um objeto de uso ritual.

Fizemos um breve resumo do capítulo V, intitulado *A cerâmica: representação e enunciação: no olhar e na máscara*, do livro de Claude Calame para que se pudesse compreender a leitura que faremos do *epinetron* do pintor de Erétria do Museu de Atenas, problematizando a questão do espaço da mulher na *pólis* dos atenienses: gineceu (casamento/tecelagem/comunicação).⁵

Inicialmente, gostaríamos esclarecer que encontramos, além do *epinetron* do pintor de Erétria, muitos outros, por exemplo, um *epinetron*

datado do ano 500 a.C., atribuído a Diosphos, pintado com figuras vermelhas e localizado no Museu do Louvre. Enquanto que o *epinetron* do pintor de Erétria evoca três noivas (Alceste, Harmonia e Tétis), o *epinetron* do pintor Diosphos consagra a tecelagem, distinguindo diversas etapas da produção do fio e os utensílios necessários para esta tarefa doméstica, como o *kálathos*, e o fuso.⁶ Eram comuns na sociedade, as imagens na cerâmica estarem sempre relacionadas ao uso social do objeto, portanto o *epinetron* tinha como temas visuais o casamento ou a tecelagem ou em sua maioria, não apresentavam nenhuma imagem.

Assim sendo, tínhamos, para analisar, objetos da mesma natureza — cultura material/objetos — cujo uso destinava-se à preparação do fio (cardar: pentear a lã para obter os fios), um artefato manuseado exclusivamente por mulheres. As imagens pintadas reforçavam o uso do objeto à medida que apresentavam cenas de tecelagem e cenas de casamento. No caso do *epinetron* do pintor de Erétria, as mensagens eram reforçadas pelo recurso da repetição/redundância, à medida em que o pintor, além da imagem visual, escreve os nomes dos personagens.⁷

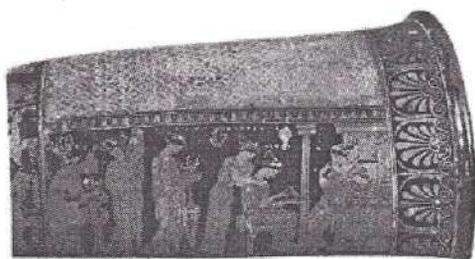
Observamos que para a análise imagética seria necessário o pesquisador conhecer a Cultura e a História da sociedade que produziu o artefato e as imagens que se pretende obter informações em relação à produção de enunciados visuais, à articulação do sentido e às mensagens relativas ao casamento, a família e o lugar⁸ social da mulher na *pólis*⁹ dos atenienses. Pressupomos que cada texto ou enunciado visual produzido numa determinada sociedade relaciona-se com os textos de sua época a fim de que possa ser compreendido pelos diversos grupos sociais que compõem a sociedade. É bem verdade que nem todos os grupos fazem o mesmo tipo de leitura. Existe entre autor e receptor uma série de variáveis como *status*, idade, interesses e outras que nos levam, por uma questão de método, a trabalhar, como recurso operacional, com o conceito de “tipo ideal” de autor e de receptor. Este autor e receptor ideais são meramente recursos técnicos para que possamos analisar os diversos enunciados produzidos numa sociedade, mesmo os imagéticos. Além do mais, qualquer mensagem para ser compreendida no seu sentido é preciso ter conhecimento das práticas culturais vivenciadas pela sociedade no momento de sua produção, isto significa que o sentido é um dado fundamental da experiência do cotidiano e da linguagem de um determinado processo cultural (CARDOSO, 1993: 35-40; FOUCAULT, 1984; GREIMAS, 1981).

O primeiro passo da análise refere-se à descrição dos personagens, o reconhecimento dos seus significados e dos demais signos¹⁰ desenhados, no contexto figurativo do *epinetron* e da sociedade ateniense do século V a.C. dos atenienses.

O *epinetron* do pintor¹¹ de Erétria tem a forma aproximada de uma telha arredondada, fechado numa das extremidades. É usado pelas mulheres para preparar o fio. Ele é encaixado entre o joelho e a coxa da fiandeira. Possui uma face superior áspera, em forma de conchas, para cardar, ericar, amassar a lã e facilitar à mulher puxar, enrolar e produzir o fio.

O *epinetron* do pintor miniaturista de Erétria possui as duas faces com imagens pintadas. Chamaremos de A a face em que está presente Alceste e B a em que está Harmonia. Numa das extremidades, onde ficava o joelho da fiandeira, está um friso com uma cena do rapto de Tétis por Peleu, e, na borda deste friso, uma cabeça de Afrodite. Do lado oposto, um friso decorativo com representações geometrizadas de palmas e flores de lotos.

Face A



A face A compreende, da direita para a esquerda de quem vê o *epinetron*: Alceste recostada sobre almofadas, vestida com um fino *péplos*, um véu sobre a cabeça, olhar de perfil, dirigido em direção a uma pomba¹² que está sobre a mão esquerda de Hipolita, sua cunhada, esposa de Acasto, que está sentada, também olhando para o pássaro. Atrás de Hipolita, de pé recostada sobre os ombros da mãe, está Asterope olhando para a mesma direção. Hipolita e Asterope, cunhada e sobrinha de Alceste, estão vestidas com ricos *péplos* e com os cabelos em coques ornados por tiaras. Devemos marcar que todos os personagens das duas faces do *epinetron* estão esmeradamente vestidas e penteadas.

A seguir, de pé Theano,¹³ diante de um *loutrophóros* (λουτροφόρος), olhando para o vaso, arruma ramos de mirto. O *loutrophóros* é um vaso alongado usado especificamente para colocar água para o banho ritual da noiva antes do casamento. Em Atenas, a noiva tomava seu banho ritual/nupcial antes de sair em procissão para casa do noivo. A *loutrophoria*¹⁴ era a última das cerimônias solenes do rito de passagem de jovem solteira

à esposa. A *loutrophoria* era um rito de desligamento da casa paterna para a casa do marido. O banho nupcial se apresentava como uma ruptura com a vida passada e uma purificação para fecundidade futura da mulher. A água era entendida como criadora da vida. A *loutrophoria* aparece com um duplo significado, era um rito de ruptura e um rito propiciatório de fecundidade.

Para os atenienses, o mirto era usado para fabricação de perfumes (FAURE: 1987) e os perfumes (LALLEMAND, 1988: 73-90) remetem simbolicamente a tudo que está ligado à sedução, à presença do invisível e à mudança de estado. Por outro lado, a coroa que a noiva usava durante o casamento era feita de mirto.¹⁵ Quanto à presença de Theano, pode significar uma alegoria gráfica/visual de práticas de uma festa, o cuidado em preparar a água para o banho da noiva e a purificação da jovem para o casamento.

De pé com o braço esquerdo erguido, com olhar de perfil para esquerda, está Cháris olhando para dois vasos nupciais (*lébes gamikós* — λέβης γαμικός) que eram vasos que se ofereciam nos rituais de casamentos (BUXTON, 1996; FOXHALL, 1995). No *epinetron*, eles estão sendo arrumados com flores por Theo. Esta está totalmente recurvada sobre os dois vasos olhando exclusivamente para a sua tarefa de ornamentar os vasos com as flores. Cháris significa a beleza, a graça, e Theo (θεῖος, α, ον) pode indicar divino, consagrado aos deuses, confiança divina; porque tudo que estava relacionado aos ritos tinha esta conotação divina e purificadora. As flores conotam a repetição de signos que remetem a perfumes, explicitados acima, como se fosse um reforço do enunciado das imagens para que o espectador pudesse compreender o sentido da mensagem de sedução (BATTISTINI, 1994), de presença do invisível, de mudança de estado (solteira/casada) e de purificação, logo preparação para o casamento.

Toda a cena é de interior, pois estão claramente marcadas as paredes onde estão pendurados coroas de flores, talvez de hera, pois esta representa a alegria da festa. A coroa de hera aparece em outros vasos indicando uma prática ritual. Na mesma parede, vemos um espelho, signo por excelência dos artefatos femininos.¹⁶ Reforçando a marca de interioridade da cena ainda se apresenta uma coluna e uma porta, bem decorada, com duas bandas entreabertas. A coluna em geral representa interior ou divisão de plano espacial ou divisão do enunciado. Podemos ainda deduzir que é uma residência de luxo pelos detalhes de ornamentos encontrados nos móveis, nos vasos, nas portas e mesmo na coluna.

Se seguirmos o jogo dos olhares, todos os personagens estão de perfil, excluindo, desta forma, a participação do receptor no ritual do banho

nupcial. Os personagens estão claramente no interior de um gineceu, no momento em que a noiva se prepara para o banho ritual de mudança de estado e de moradia (solteira/casada — casa dos pais/casa do marido). Entre o jogo de olhares dos personagens, formam-se três enunciados:

1º) Alceste, a cunhada e a sobrinha olham para o pássaro. Identificamos o pássaro como sendo uma pomba. Aristóteles (*História dos Animais* IX, 7 612b) nos diz que a pomba é um animal que vive em grupo, se reproduz em cada estação, não aceita acasalarem-se vários machos com várias fêmeas, o casal formado não se separa a não ser pela morte de um deles e, no momento da postura, observa-se um extraordinário cuidado do macho com a fêmea. Aristóteles ainda nos informa que a pomba tem como atributos, o amor recíproco, a fidelidade, a defesa do ninho e da prole. Pierre Lévêque (1990: 139) nos explica que um dos atributos animal de Afrodite é a pomba e esta deusa sempre está presente nos ritos nupciais. Culturalmente, portanto a pomba seria o signo mais coerente para cena pintada. Além do mais, perpendicularmente ao pássaro, na parede, está um espelho, que além de ser um objeto de uso exclusivamente feminino, pode representar, no caso das mulheres, sedução, alteridade e mudança de estado. O banho nupcial é um rito de passagem necessário a mudança de estado de jovem solteira para mulher casada e, ao mesmo tempo, um rito propiciatório para fertilidade. Desta forma era que o casamento se representava para a jovem Alceste ou para qualquer outra noiva ateniense que olhasse para *epinetron*.

2º) As três personagens Alceste, Hipolita e Asterope estão ligadas por laços de parentesco através de alianças por casamento. Acasto, marido de Hipolita, é irmão de Alceste, portanto, Alceste está no interior da casa paterna. Acasto e Alceste são filhos de Pélias e Anaxibia, reis de Iolcos da Tessália. Alceste, segundo Eurípides, é a mais virtuosa das mulheres, a melhor de todas as esposas, a mais dedicada ao seu marido, boa mãe, fiel, generosa com os criados da casa, cumpridora esmerada dos rituais para com os deuses, excelente anfitriã, boa filha, pois que fora a única das irmãs que não participara do sacrifício mortal do pai, promovido por Medéia. Esposa capaz de morrer pelo marido, Admeto, quando nem os pais, já idosos e nem os amigos o fizeram. O jogo dos olhares das três personagens fecha um diálogo entre membros da família, no momento do banho ritual para o casamento. Talvez seja neste momento que as mulheres da família relembram a noiva as suas obrigações futuras que envolvem: fidelidade, dedicação, procriação e zelo para com o novo *oikos* do qual será administradora. Eram observações referentes à sua preparação de jovem solteira para o novo estado de mulher casada, acentuando-se assim a metamorfose que a jovem terá que se submeter.

3º) Observamos que Theano está exclusivamente voltada para preparar a água do banho da noiva e Theo também está se dedicando a decoração dos vasos rituais de casamento. As duas estão coroadas com flores conotando alegria, pureza e sedução. Entre os dois personagens que cuidam do banho e da ornamentação dos vasos nupciais e olham exclusivamente para suas tarefas, percebemos a seriedade e discrição do banho ritual (ver VERILHAC e VIAL, 1998: 293-297). A presença de Cháris, entre Theo e Theano, sendo Cháris uma alegoria de uma abstração que conota ser: graciosa, amável; portanto graça e beleza feminina, deveriam ser atributos das noivas. Isto porque fica claro pelo jogo dos olhares que os cuidados com os vasos rituais do casamento estão sob o olhar de Cháris e de Theo. Logo, esperava-se que a noiva se purificasse através do ritual do banho nupcial na casa paterna para festa do casamento e que se tornasse graciosa e amável para que seu leito fosse fecundo.¹⁷

Na face A, tanto o enunciado quanto a enunciação estão vinculados à preparação do banho nupcial na casa do pai de uma jovem noiva e esposa exemplar, Alceste, conhecida por todos através dos diversos relatos que circulavam no interior da sociedade ateniense, no período em que foi datado o *epinetron*.

Face B



Na face B, seguindo a mesma direção (da direita para a esquerda), estão: Himeros, alado, nu e sentado, oferecendo um *amphoriskos*, isto é, um frasco de perfume a Hébe. Himeros, o desejo amoroso, olha para o frasco. De pé, Hébe, a juventude, totalmente voltada para Himeros, com os braços erguidos e com o corpo com um certo balanço para a esquerda, olha para o *amphoriskos* (perfume, sedução, presença do invisível, alteridade). De um modo geral, entre os textos atenienses, as asas aparecem como símbolos de pureza, de verticalização, de comunicação, de trans-

condência e de conhecimento à distância. Todos estes elementos remetem a um princípio masculino e a um símbolo fálico. É interessante notar que, no *epinetron*, Hímeros e Eros aparecem alados. Assim, o amor e o desejo se associam a verticalização, a força e a fecundidade fálica, masculina (BONNAFÉ, 1985: 98-103). A seguir, voltada para esquerda, apoiando-se em Peithó, a persuasão, que está sentada, encontra-se Koré, donzela, jovem. Koré e Peithó entreolham-se.

Logo a seguir está Harmonia, a concórdia, o equilíbrio, de pé olhando para um espelho. Este olhar, tornamos a repetir, corresponde a um reconhecimento exclusivo da mulher de si mesma e do outro. À medida que ela se olha no espelho se reconhece, se identifica e é capaz de se distinguir do outro. O olhar de Harmonia, concórdia e equilíbrio, num espelho significa a necessidade de reconhecimento do outro, do homem, do marido, nas relações conjugais complementares. O pintor de Erétria destaca isto à medida que deixa Harmonia só, interessada neste olhar de si mesmo que projeta o reconhecimento da mulher e de seu lugar social. É preciso lembrar que Harmonia é, por sua vez, uma noiva famosa, filha de Ares e Afrodite foi dada em casamento a Cadmo, estrangeiro, fundador de uma *pólis*. Segundo a tradição, todos os deuses vieram ao seu casamento. Nesta ocasião, Atená e Hefestos lhe presentearam com um colar e um manto. O manto havia sido confeccionado pelas *kárites* e o colar um presente de Hefestos. Mas, as dádivas estavam impregnadas por um filtro venenoso que deveria contaminar a descendência de Cadmo. Os poemas do Ciclo Tebano nos apresentam os conflitos que sofreram, por exemplo, Laios, Édipo, Penteu e Antígona. O duplo significado de Harmonia não se contrapõe a mensagem da necessidade de se construir um tipo ideal de casamento, o de Alceste.

A face B do *epinetron*, à esquerda, finalmente aparece Eros, de pé, alado, segurando uma caixa entreaberta, está voltado para Afrodite que está sentada, segurando uma coroa de flores. Afrodite e Eros olham para tiana de mirto, coroa usada pelas noivas.

Nesta face do *epinetron*, vimos alegorias de abstrações ligadas ao casamento. A presença de Afrodite, Eros e Hímeros nos indica a realização de relações amorosas e de procriação fecunda e normal. Os personagens fazem o jogo dos olhares combinando Hímeros/Hébe, Peithó/Koré, Afrodite/Eros e Harmonia/espelho/eu-mulher/outro-homem. A presença destes elementos e de suas combinações era necessária para que o casamento fosse próspero, fecundo, fértil e normal a sua prole. Existe um reforço de mensagem visto que a descendência envenenada de Harmonia alerta para a necessidade ou pelo menos o cuidado com a manutenção da

família através de seus descendentes e para o destaque e a valorização do modelo Alceste.

O pintor de Erétria apresenta, numa face, o ritual do banho de núpcias da noiva e a esposa ideal e, na outra face, através de alegorias, concretiza abstrações inseparáveis e presentes para a realização do casamento.

O casamento de Alceste e Admeto era conhecido, pela tradição. Eurípides retoma o tema e, em 438 a.C., apresenta a peça *Alceste*, durante as Grandes Dionisiacas. Mais ou menos na mesma época encontramos um epigrama fúnebre que diz: “*Eu sou a nova Alceste. Morri, meu bom marido, Zenon, eu o tinha somente em minha alma e no meu coração. Preferiria a luz do dia e a meus queridos filhos. Meu nome, Callicracia e sou admirada por todos os mortais*” (RAT, s/d.: epigrama anônimo n°. 619). Platão, no *Banquete* 179 b, expressa que “(...) *Alceste, dá aos helenos uma prova. (...) Que morrer por outro só o consentem os que amam. (...) Alceste depois de praticar este ato apareceu tão bela aos homens e aos deuses.*”

Com isto, observamos que os pintores e ceramistas estavam intimamente ligados à estética e às temáticas de seu tempo. Uma sociedade como a dos atenienses, cuja cultura tinha um lugar especial para a produção de imagens tanto em monumentos públicos quanto privados, tanto na poética quanto na filosofia, leva-nos a crer que o pintor de Erétria não produziu imagens inocentes ou decorativas no *epinetron*. Sendo assim, o enunciado visual de *epinetron* do pintor de Erétria reforça as virtudes que Alceste representa e o papel da família na reprodução de cidadãos e na própria cultura *poliade*. Na *pólis*, as mulheres assumiam responsabilidades marcantes, tais como: a continuidade da comunidade cívica — com o nascimento dos filhos e a transmissão da tradição (passado) através da educação dos filhos nos primeiros anos da infância (BERMEJO, 1980); no culto familiar; no culto público cívico; na administração da casa e de seus bens; e nas obrigações funerárias. Em relação aos funerais, podemos lembrar que as mulheres faziam a toaleta do morto, ungiam e vestiam o cadáver, procediam aos ritos de dor durante a exposição e a procissão fúnebre, lamentando a perda de um membro da família e realizavam os ritos de comemoração ao morto, com oferendas e cantos de lamentação (θρῆνος — *thrénos*). A mulher assegurava a comunidade cívica na administração e na *autarkeia* do *oikos*. Fiar, tecer e cozinhar eram tarefas de transformação; metaforicamente significava passar do cru para o cozido, do selvagem para a cultura. Este espaço de liminaridade da mulher, de estar na fronteira entre o selvagem e a cultura, criava uma relação tensional, mas complementar entre as relações homem e mulher na *pólis*.

No *epinetron*, os jogos dos olhares não se confrontam com o receptor, isto é, com a mulher que estivesse cardando neste *epinetron*. Isto significa que os ritos do casamento são práticas privadas, entre famílias. O rito do banho nupcial se realiza no interior da casa paterna. Mas a temática da enunciação do *epinetron* e sua mensagem são públicas, todos devem conhecer o mito de Alceste, seu modelo de esposa ideal, a fim de reativar um comportamento exemplar da esposa no *oikos*.

Quanto ao friso, apresenta, correndo para lado direito, Tétis e Peleu, na presença de Nereu, das Nereidas e de um cavalo marinho. Talvez, seguindo o mito, o pintor representou, numa linguagem icônica, Tétis fugindo de Peleu. Desenhou-a em movimento e o cavalo marinho aparece como símbolo do poder de Tétis em se metamorfosear em serpente, leão, fogo, água, vento, árvore, pássaro, como era conhecida a história pela tradição. A decoração da borda compreende motivos em espiral, palmas e flor de lotos.

Extremidade superior do Epinetron



Na extremidade superior do *epinetron*, está a cabeça de Afrodite, deusa do amor, que dentre seus muitos atributos, encontramos como animal, a pomba e, vegetal, a rosa. Infelizmente, a reprodução, que possuímos do *epinetron*, não nos permitiu observar com detalhes o jogo de olhares, os gestos e os adereços na pintura do friso. Mas, de qualquer forma, a temática do casamento de Tétis com Peleu nos remete a seu filho, Aquiles, o herói imbatível e zeloso de sua *timé*.

Podemos observar que Alceste de Iolcos, Admeto de Pheres e Peleu da Phtia são da Tessália, região onde, segundo a tradição, habitavam Deucalião e Pirra. Isto significa que o valor do casamento e a conduta da boa esposa estavam apoiados pela tradição ancestral que valorizava a unidade cultural dos *helenos* através da manutenção dos laços familiares. O *epinetron*, além das imagens, possui escrito os nomes das personagens,

reforçando a mensagem e lembrando ao receptor, mulheres e “domésticidade”, vale dizer, todo o sistema de representação comportamental que Alceste conota: a esposa ideal. Talvez, o *epinetron* do pintor de Erétria tenha sido um presente de casamento para uma jovem que, quando fosse cardar usando o *epinetron*, lembrar-se-ia que deveria ser como Alceste ou pelo menos conhecer a tradição. Pelo requinte da peça, podemos deduzir que pertencia a uma família abastada. Devemos nos lembrar que, seja 430 ou 425 a.C., a época deste *epinetron* corresponde a uma conjuntura de guerra, de peste, de morte e ausência de muitos cidadãos/homens, o que teria afetado de alguma forma os laços de solidariedade cívica assim como os laços familiares. Seria, portanto indicado recorrer à tradição para autorregular o sistema *poliade* utilizando-se de todos os veículos de comunicação que a sociedade dispunha.

A cerâmica pintada era, também, um veículo de comunicação, pois acompanhava o homem do nascimento a morte, do *oikos* a *pólis*. No caso do *epinetron*, a mulher/esposa receberia esta mensagem diariamente, quando fosse fiar e fiar e tecer eram também uma forma especialmente feminina de fala e linguagem. Assim, o *epinetron* reforça uma prática social ligada à mulher, à tecelagem e aos atributos do casamento ideal. Mas, por outro lado, apresenta a mesma mulher tendo acesso ao conhecimento da cultura em que vivia. Para que pudesse compreender a mensagem imagética era preciso que conhecesse as tradições e os valores da cultura da sua sociedade. Mesmo na casa, como entendem alguns historiadores, a mulher possuía outros meios de participar, conhecer e criar um espaço e uma linguagem própria. A questão de “eterna menor e passiva” deve ser relativizada através da observação de outros veículos de participação e de obtenção dos saberes como a leitura de imagens visuais em suporte cerâmico/fala masculina, em tecidos/fala feminina e na linguagem gestual das danças rituais femininas. Acreditamos que outras leituras poderão ainda serem feitas,¹⁸ mas o que desejamos neste artigo é despertar o historiador da Antigüidade para uma abordagem semiótica da documentação arqueológica: cultura material/objetos/artefatos e imagens visuais. O historiador deve considerar o documento arqueológico como um dos meios de problematização e, ao mesmo tempo, como suporte de informações para suas pesquisas, no mesmo nível que os documentos textuais e procurar novas vias para melhor explorá-lo. Para tal, precisa manter um diálogo transdisciplinar entre historiadores, arqueólogos, antropólogos e cientistas ligados à Semiótica e às teorias de Comunicação.

Documentação textual

- ARISTOTE. *Histoire des Animaux*. Paris: Belles Lettres, 1964.
- EURIPIDES. *Alceste*. Paris, Belles Lettres, 1929.
- PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Victor Civita. 1983.
- RATÉ, M. *Anthologie Grècque: épigrammes funéraires et épigrammes descriptives*. Paris: Garnier, s/d.

Documentação arqueológica

- EPÍNETRON. In: *ΑΓΓΕΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ*. pp. 114-117.

Bibliografia

- AUGÉ, M. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. [Seuil/1992]
- BARTHES, R. *Sistema da Moda*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1979.
- BATTISTINI, Y. *La séduction. Anthologie de la poésie érotique grecque et latine*. Paris: Nilo, 1994.
- BÉRARD, C. "Iconographie, Iconologie, Iconologique". In: *Études des Lettres*, Paris: 1983.
- BERMEJO, J. *Mito y Parentesco en la Grecia Arcaica*. Madrid: Akal, 1980.
- BONNAFÉ, A. *Eros et Eris: Mariages Divins et Mythe de Sucession chez Hésiode*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- BOURDIEU, P. *Sociologie de la perception esthétique*. Les Sciences Humaines et l'Ouvre d'Art. Bruxelles: La Connaissance, 1969.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 1996. (1992)
- BUXTON, R. *La Grèce et l'Imaginaire: les Contextes de la Mythologie*. Paris: Decouvert, 1996.
- CALAME, C. *Le récit en Grèce Ancienne: Énonciations et Représentations de Poètes*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- FUMI, Yosano. "Image, graphie, technè". In: *Comment vivre avec l'image*. Paris: PUF, 1989. pp. 133-147.

- CARDOSO, C. F. "Imagem, História e Semiótica: Comentário II". In: *Anais do Museu Paulista História e Cultura material* — Nova Série 1: 35-40, 1993.
- _____. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas: Papirus, 1997.
- CAVEING, M. *La figure et le nombre. Recherches sur les premières mathématiques des Grecs*. Paris: Press Universitaires du Septentrion, 1997.
- CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*. v. 1: Arts de Faire. Paris: Gallimard, 1980.
- COUËLLE-DEZEUZE, C. "L'Image et le Nom: Proposition de Lecture sur un Vase attique du Musée de Naples". In: *Sens et Pouvoir de la nomination dans les cultures Hellénique et Romaine*. Paris: Publications de la Recherche Université Paul Valéry, 1992.
- DELAVAUD-ROUX, M.-H. *Les Danses Pacifiques en Grèce Antique*. Provence: Université de Provence Service des Publications. 1994.
- ECO, U. *A definição da Arte*. Lisboa. Edições 70, 1995. (1968)
- _____. *O Signo*. Lisboa: Presença, 1997.
- FAURE, P. *Parfums et Aromates de l'Antiquité*. Paris: Fayard, 1987.
- FORESTIER, G. *Introduction à l'Analyse des Textes Classiques*. Paris: Nathan, 1993.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade*. v. 2: O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOXHALL, L. Women's Ritual and Men's work in Ancient Athens. In: HAWLEY, R., LEVICK, B. *Women in Antiquity: New Assessments*. London: Routledge, 1995.
- FRONTISI-DUCROUX, F. *Du masque au visage: Aspects de l'Identité en Grèce Ancienne*. Paris: Flammarion, 1995.
- FRONTISI-DUCROUX, F., VERNANT, J.-P. *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Odile Jacob, 1997.
- GALINIÉ, H., ROVO, M. "A Arqueologia à Conquista da Cidade". In: *Pasados recompostos*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1998. pp. 261-268.
- GREIMAS, A. J. *Semiótica e Ciências Sociais*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- HAGÈGE, C. *L'Homme de Parôles: Contribution Linguistique aux Sciences Humaines*. Paris: Fayard, 1986.
- JOLY, M. *Introdução à Análise da Imagem*. São Paulo: Papirus, 1994.

- LALLEMAND, A. "Le parfum comme signe fabuleux dans le pays mythiques". In: *Peuples & Pays Mythiques*. Paris: Belles Lettres, 1988. pp. 73-90.
- LÉVÊQUE, P., SÉCHAN, L. *Les Grandes divinités de la Grèce*. Paris: Armand Colin, 1990.
- LÉVY, E. "La dénomination de l'Artisan chez Platon et Aristote". In: *Ktema* 16: 7-18, 1991.
- MAINGUENEAU, D. *Les Termes-Clés de l'Analyse du Discours*. Paris: Seuil, 1996.
- MARTENS, D. *L'Illusionisme Spatial dans la Peinture Grecque des VIIe. et VIe. siècles*. Essai de Typologie. Bruxelles: FNRS, 1988.
- MENESES, U. T. B. de. "Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público". In: *Estudos Históricos* 11 (21): 89-103, 1998.
- SANTAELLA, L., NOTH, W. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Edita Iluminuras, 1997.
- SCHNAPP, A. *La Duplicité du Chasseur: Comportement Juvénile et Pratique Cynégétique en Grèce Ancienne aux Époques Archaique et Classique*. Paris: EHESS, 1987.
- THEML, N. "Ordem e Transgressão do corpo nos vasos atenienses". In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). *História e Imagem*. Rio de Janeiro: IFCS/CAPEL, 1998. pp. 305-320.
- TILLEY, C. *A Phenomenology of landscape. Places, Paths and Monuments*. Berg: Providence, 1994.
- TROMPHE. *Le lion, la vierge et le miel*. Paris: Belles Lettres, 1989.
- VERILHAC, A.-M., VIAL, C. *Le mariage Grec. Du VIe. siècle à l'Époque d'Auguste*. Paris: De Boccard, 1998.
- VERNANT, J.-P. *Entre Mythe et politique*. Paris: Seuil, 1996.
- ZIOMECKI, J. *Les Représentations d'Artisans sur les Vases Attiques*. Académie Polonaise des Sciences — Institut d'Histoire de la Culture Matérielle, 1975.

Notas

¹ Meneses (1998: 89-103) discute o alcance da cultura material como documento para o conhecimento histórico. Ver também: CARDOSO, 1997.

² Queremos que fique claro que um Projeto, com os itens: Problemática, Hipóteses, Justificativa das hipóteses, Teoria, Metodologia, Documentação e Histórico-

grafia, é um instrumental necessário para iniciar qualquer tipo de pesquisa. Mas este instrumental deve ser visto como maleável. Durante a pesquisa podemos modificar a problemática e as hipóteses e, muitas vezes, abandonar a teoria e a metodologia que inicialmente pareceram-nos como pertinentes e considerarmos outras como mais adequadas ao objeto em questão.

³ Claude Bérard (1983: 5-37) sugere que o pesquisador deve ter *a priori* as seguintes premissas: A) As imagens em suporte cerâmico correspondem a uma narrativa; B) Os artesãos criaram suas imagens a partir de um repertório comum de elementos estáveis e constantes na sociedade em que viviam; C) Estes elementos estáveis são considerados como *unidades (icônicas) formais mínimas*; D) A combinação dessas *unidades formais mínimas* formam um sintagma mínimo suscetível de se articular com outras *unidades* ou outros sintagmas para se constituir uma imagem de conteúdo narrativo (*p. ex.*: na combinação homem/pele de leão/clava, as *unidades formais mínimas* constituíram o sintagma de identificação de Hércules), assim, através destas combinações associativas, pode-se passar da relação de referência à relação de significação; E) Os pintores se mobilizavam para transformar signos figurativos numa “*intenção de comunicar uma mensagem*”, portanto nada foi pintado por *acaso ou inocentemente*; F) As imagens devem ser compreendidas como um sistema de signos criadores de significados (ver THEML, 1998: 305-320). Vernant (1996: 378-395) destaca duas palavras para se definir o estatuto da imagem e iniciar uma pesquisa que se relacione com a noção de representação figurada na cultura grega, a saber: *eidôlon* e *eikôn*. No período clássico, para alguns historiadores, estas duas palavras designavam, ao lado das imagens naturais (reflexo na água ou no espelho), todas as formas de imagens artificiais fabricadas pelos homens sobre quaisquer suportes, nos quais figurassem os homens, os deuses, os animais... A oposição *eidôlon* e *eikôn* estaria ligada ao contexto histórico particular. *Eidôlon* seria uma simples cópia da aparência sensível, um decalque do que somos capazes de ver e *eikôn* seria uma transposição da essência do modelo. Entre o *eidôlon* e o seu modelo, a identidade estaria na superfície (aparência) e, entre *eikôn* e o seu modelo, estaria no nível da estrutura profunda e do significado. O *eidôlon* se destina ao olhar, ele fascina e faz com que se esqueça o modelo. O *eikôn* mobiliza a inteligência, pois não estabelece uma relação de semelhança exterior entre o modelo; ele se liga à qualidade, ao valor do modelo que não se revela pela evidência sensível, mas pelo espírito que apreende os elementos heterogêneos do modelo. Vernant desloca o debate e discute a questão não abordando a relação entre modelo, aparência e imitação, mas entre modelo e identidade. Ou seja, a representação figurativa manifesta o lugar do homem no mundo, sua *timé*, a beleza, a nobreza, a força, a agilidade, todos os elementos que compõem a *Cháris*. Para que um homem seja plenamente ele mesmo, para que ele tenha a sua própria identidade, é preciso que seja “semelhante aos deuses”; desta forma, ele é reconhecido como *kalos kagathos*. Maurice Caveing (1997) discute dois aspectos relacionados à figura e à forma entre os gregos antigos. O primeiro diz respeito à construção de objetos ideais, as formas, que possibilitam a inteligibilidade das coisas — o *eidos* — como contemplação. A inteligibilidade

das coisas seria condição necessária de criação de um saber racional. O segundo, refere-se à produção, aos cálculos e ao uso das formas. Desde o século VII a.C., os gregos fizeram da aritmética e da geometria ferramentas de reflexão, análise e explicação do *Kosmos* e da sociedade. Os objetos matemáticos não eram separados das coisas e nem dos valores, tais como a virtude, a justiça, a memória, o esquecimento e outros. A aritmética e o cálculo das proporções, a geometria das figuras planas e as medidas de grandeza levaram à formulação dos universais ou generalizações assim como permitia-se calcular a distância do barco de seu porto de saída, recalcular o calendário ou ainda, usar os conceitos de semelhança, de igualdade, de proporção, de harmonia, de equilíbrio, de justo meio ou de centro para demonstrar as premissas da teoria política, da produção de imagens em suporte cerâmico, da construção de templos, de prédios públicos ou da confecção de estátuas. O *σχεμα* tematizado compreendia: a forma, o cálculo, a simetria, a igualdade de relações e a possibilidade indefinida de transformações internas e externas. O *schêma* foi uma unidade de pensar, calcular e produzir; através dele podemos encontrar o código ou os códigos que nortearam a produção de formas e figuras.

⁴ Françoise Frontisi-Ducroux (1995) considera o olhar frontal como olhar de reciprocidade — olho no olho — como atributo masculino, de uma sociedade do ver e do ouvir, da participação política, das relações face a face. Segundo a autora, raramente o pintor opta por desenhar na cerâmica um tipo de olhar eminentemente ligado as relações cívicas (masculina).

⁵ Em relação à tecelagem e aos bordados, podemos considerá-los como veículos de comunicação/feminina. Assim, têm-se os mitos: Philomele, irmã de Procne e cunhada de Tereu, em que Tereu seduz Philomene e, após, corta-lhe a língua, mas Philomele tece o que aconteceu para a irmã; Penélope tece um tecido intrigante — tece de dia (comportamento dentro da regra) e destece à noite (fora da regra) — para se tornar fiel a Odisseus; Djanira e a túnica envenenada com filtro amor/ódio; Medéia envenena a roupa da rival com filtro mágico; Clitemnestra e o tapete de púrpura; Hécuba que usa jóias como alfinetes para cegar o inimigo; o fio de Ariadne que indica o caminho/saída; Fedra deixa um bilhete e outros. Em relação às danças, ver: DELAVALAUD-ROUX, 1994.

⁶ *Corpus Vasorum Antiquorum* The Netherlands, Leiden Rijks Museum van Oudheden, 1979 — The Netherlands — 4 — Leiden fascicule, 2 plate 68 — *epinetron* datado de 480/470 a.C. Pintor Diosphos. Há outro *epinetron* do mesmo pintor, datado de 500 a.C., no Museu do Louvre, nº MNC624. Todos os dois tratam da tecelagem.

⁷ A língua é o sistema dos elementos e das regras que permite o articular de signos significativos. A língua é constituída de sons. A fala é o ato concreto no qual o falante utiliza as leis da Língua. A linguagem — com atos de linguagem, atos de discurso — se inscreve no quadro institucional que circula, dialoga e se cruza num conjunto de direitos e obrigações numa mesma época numa determinada

sociedade e entre determinados grupos semióticos. A linguagem está ligada a contexto sócio-cultural. Os atos de linguagem são os usos da língua num determinado contexto. Não se consegue chegar ao sentido sem que se conheça o contexto do texto e da sociedade na qual foram produzidos (MAINGUENEAU, 1996; FORESTIER, 1993).

⁸ Para Marc Augé (1980: 173; 202), “(...) lugar é qualquer que seja a ordem segundo a qual elementos são distribuídos em relações de coexistência ou ainda, uma configuração instantânea de posições” e. “(...) espaço é produzido pela prática do lugar que se constitui em um sistema de signos; um relato. (...) existe espaço sempre que se toma em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável temporal”. Espaço é um lugar praticado; uma experiência de relação com o mundo.

⁹ Segundo Galinié e Rovo (1998: 261-264), “(...) Cidade é aos olhos do arqueólogo, um conjunto fechado de limites definidos, uma verdadeira categoria do espaço, à qual estão associados: espaços públicos, sistemas defensivos, monumentos civis e religiosos, estabelecimentos do comércio e do artesanato, moradias (casas urbanas) e lugares funerários. Cidade é produto da longa duração. (...) A arqueologia urbana permite fazer a geografia histórica e a história do espaço edificado. A singularidade do espaço edificado, por sua repartição ou o seu modo de construção, torna sensível, para quem nele circula; na cidade aparece uma verdadeira hierarquia entre diferentes espaços urbanizados. A cidade é lugar do poder, da troca, da cultura, o lugar onde se exercem os confrontos, as tensões, os conflitos. (...) A arqueologia urbana tem como objetivo estabelecer a ligação entre sociedade e espaço. (...) A cidade cercada de muralhas, sede da administração e da elite, de aglomerações artesanais e comerciais que concentra as atividades e a população. (...) Cidade lugar privilegiado da troca, da reflexão, do compromisso. A cidade antiga estudada na sua dimensão espacial revela a sua organização e a totalidade do tecido urbano da sociedade.”

¹⁰ Segundo Umberto Eco (1997: 21-30), “O signo é usado para transmitir uma informação, para indicar a alguém alguma coisa que um outro conhece e quer que outros também conheçam. Ele se insere, pois, num processo de comunicação deste tipo: fonte-emissor-canal-mensagem-destinatário”. Existe um elemento de sentido/significado/significação reconhecido por aqueles que vivem numa determinada sociedade. Martine Joly (1994: 55-56) analisa “a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos, equivale, como já dissemos, a considerá-la como linguagem e, portanto, como um instrumento de expressão e de comunicação”. Ver também: BOURDIEU, 1969: 161-176; ZIOMECKI, 1975; MARTENS, 1988; COUËLLE-DEZEUZE, 1992.

¹¹ Segundo Lévy (1991: 7-18), “o artesão designa aquele que tem por domínio produzir objetos que ele confecciona, ou repara e ou os serviços que presta a outro. Os gregos não opõem arte a artesanato ou artesão — médico, carpinteiro, oleiro”. Na época clássica, encontram-se três palavras: *δημιουργός*, *τεχνίτης* e

βάναισος. *Demiurgós* era mais nobre e mais antigo. *Technites* aparece no século V a.C. indicando aqueles que sabem fazer *ἐπιστήμονες*. *Bánausos* aparece como depreciativo em Platão. *οργός* caracteriza a pessoa como fabricando alguma coisa ou dedicado a um trabalho (atividade) produtivo. *Demiurgós* é o que fabrica coisas do interesse do *dêmos* = *Démia*. *Demiurgós* trabalha para a comunidade. *Ωργός* = *georgós* outro produtor. *Demiurgós* como criador. *Téchne* era o conhecimento especializado ligado a um ofício. Há diferença entre *demiurgós* e um auxiliar: *demiurgós X idiótes*. Para Platão, *demiurgós* é aquele que trabalha para outro fabricando alguma coisa com a ajuda de uma *téchne*. Produção = *εργάζεσθαι ἐργασία ποιειν, ποιητής; γένεσις*. Platão: *φύσις, δημιουργεί*. *Bánausos* era visto negativamente em Platão. *Banausia* implica certa habilidade, enquanto *demiurgós* implica criação útil a comunidade. Em Aristóteles (*Tecelagem Política* VII, 4; *Ética a Nicômaco* I, 6), *τέχνητης* era o artesanato qualificado como sapaiteiro, tecelão carpinteiro, o poeta, o auleta. *Bánausoi* remete aos *thetai*, “assalariados” ou escravos. Aristóteles diferencia *geórgoi*, *agoraioi* e *bánausoi*. Para Levy, a assinatura nos vasos pode envolver: 1º) estabelecimento de um lugar de propriedade e de responsabilidade entre a obra e o autor; 2º) estabelecimento de uma rede de relações — o signo garante qualidade e validade do ato; 3º) produção de um valor por ela mesma (assinatura), aumentando o valor da obra ou do produto; 4º) acréscimo de uma qualidade misteriosa — pedacinhos de letras (as letras representam a presença do ausente).

¹² De acordo com Tromphe (1989: 49), “(...) a pomba é um símbolo virginal conhecido: ela é ao mesmo tempo tímida e amorosa. Ela é um modelo pré-nupcial que remete a *Ártemis* e a *Afrodite*”.

¹³ No *epinetron*, existem dois nomes escritos ao lado de cada personagem feminina: THEANO E THEO entre a personagem onde está escrito Cháris. No caso de Theanó, encontramos duas personagens. Uma casada com Antenor (Tróia) e outra mulher do rei de Metapontos, que reinava em Icaria, cujo o marido iria repudiá-la por não ter tido filhos masculinos. Na *Iliada* XI, 220, aparece Antenor casado com Theanó, sacerdotisa de Atená, filha do rei da Trácia, Kissês (coroado de louro — remete a Apolo), e Iphidamas. Antenor era conselheiro de Priamo e hóspede de Menelau. Foi considerado pela tradição como traidor dos troianos durante o episódio da estratégia do presente do cavalo de madeira. Não encontramos relações de parentesco ou alianças entre estas personagens e as famílias ligadas a Alceste ou Admeto. Por esta razão, preferimos interpretar como representação gráfica de uma alegoria da festa do casamento. A associação se estabeleceu através das palavras *theáomai* (contemplar, examinar, observar, ser espectador) e *theios*, *theion gēnos* (concernente aos deuses, de descendência divina e de *theió* — purificar — e *theios* — por vontade dos deuses). Neste campo, o casamento de Alceste estaria melhor associado e compreendido na sua época. Mas, não exclui que poderemos encontrar outros sentidos com novas pesquisas, contanto que não extrapolemos a cultura dos atenienses.

¹⁴ A *loutrophoria* poderia ser realizada: 1º) ou no local da fonte ou a beira de um rio. As *póleis* determinavam pela tradição o lugar; 2º) ou se levava a água para que o banho se realizasse no interior da casa. A água para o banho, em Atenas, era da fonte *Ennéakrounos*, ao sul da Acrópole. De qualquer forma, parece que ir apanhar a água iniciaria o ritual. A presença de imagens em vasos: da *loutrophora*, da flautista, de jovens cantando e dançando e de tochas indicam a solenidade do banho nupcial (*pompé*/procissão do banho e do casamento).

¹⁵ Fazia parte do vestuário da noiva (*gamostolia*): a coroa de mirto ou de metal (*stephane*), o véu (*kalýptira/kálymma*), as sandálias (*nymphides*) e os brincos. Raramente, ainda podem aparecer colares e braceletes.

¹⁶ Segundo Françoise Frontisi-Ducroux e Jean-Pierre Vernant (1997), eram “*objetos ligados ao espaço feminino: espelho, perfumes, jóias, caixas, cofres, fuso, a roca e o tear. A mulher se vê pelo espelho e os homens se vêem face a face, no olhar recíproco entre isoí.*”

¹⁷ Antes da noiva sair da casa de seus ancestrais, havia ritos de passagem: como criança com Ártemis; desligamento com Héstia paterna e o banho nupcial. Depois, saía-se em cortejo de carro para casa do futuro marido, cantando-se o *himeneu*. A noiva levava uma coroa de flores na cabeça e, nas mãos, peneiras ou objetos de fiar. Sua cabeça era coberta por um véu. Os noivos comiam um bolo de sésamo e mel. Sobre os noivos, jogavam-se nozes e figos secos, símbolos de fertilidade. O *epinetron* trata do banho nupcial e não do recebimento dos presentes. Alceste, ainda, está na casa dos seus ancestrais paternos e os vasos indicam o seu uso (*loutrophoros e lèbes Gamikos*).

¹⁸ Gostaríamos de ressaltar que pesquisadores brasileiros dedicam-se à pesquisa sobre o gênero nas às sociedades antigas greco-romanas. Destaco, neste artigo, as pesquisas dos professores: Fábio de Souza Lessa, Marta Mega de Andrade e André Leonardo Chevitarese, que fazem parte do Laboratório de História Antiga (LHIA) do Departamento de História do IFCS da UFRJ.