Submissão: 17/11/2019
Aprovação: 20/05/2020
Publicação: 31/08/2020

REVISTA DE ARQUEOLOGIA

Volume 33 No. 2 Maio – Agosto 2020

ARTIGO

ESPELHO OU TÍMPANO? REFLEXÕES EM TORNO DA IDENTIFICAÇÃO DE UM OBJETO CIRCULAR NA ICONOGRAFIA DE VASOS ÁTICOS E ITALIOTAS

Fábio Vergara Cerqueira*

RESUMO

Analisa-se aqui uma *oinochoe* ápula, conservada em Varsóvia, produzida no final da técnica de figuras vermelhas, c. 300 a.C, e próxima do Pintor de Mignot, de um grupo muito tardio de pintores, em que a técnica colapsara. Sua iconografia singular se destaca devido ao objeto circular na mão da figura feminina, identificado como espelho (κάτοπτρον) ou *tympanon* (τύμπανον). Realizamos um exercício de interpretação, discutindo aspectos passíveis de análise iconográfica, comparando a pintura de vasos ática e italiota. Concluímos: o objeto circular não é compatível com um *tympanon*, mas sim como um espelho — espelho especial, místico, ligado ao culto a Eros, importante no séc. IV a.C. na Itália meridional, em que o espelho desempenhava um papel místico.

Palavras-chave: Arqueologia Clássica; iconografia; cerâmica.

* Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador da Fundação Humboldt, Alemanha, e do CNPq (Bolsista Produtividade PQ 1d). Pesquisa realizada com apoio financeiro da Fundação Humboldt, da CAPES e do CNPq e com suporte institucional do Instituto de Arqueologia Clássica da Universidade de Heidelberg e do Centre Jean Bérard / Nápoles. Pós-doutorado Institucional PPGHC/UFRJ.
E-mail: mailto:fabiovergara@uol.com.br. ORCID: http://orcid.org/0000-0001-8864-7762.

DOI: https://doi.org/10.24885/sab.v33i2.759

ARTICLE

MIRROR OR DRUM? REFLECTIONS ON THE IDENTIFICATION OF A CIRCULAR OBJECT IN THE ICONOGRAPHY OF ATTIC AND ITALIOTE VASES

ABSTRACT
One analyzes here an Apulian *oinochoe* conserved in Warsaw, produced at the end of the red-figured technique, around 300 B.C. Near to the Mignot Painter, a group of very late painters, among whom the technique collapsed. Its singular iconography highlights, thanks to the circular object in the hand of the female figure, identified as mirror (κάτοπτρον) or *tympanon* (τύμπανον). We did an interpretation exercise, discussing some aspects through iconographic analysis and comparing Attic and Italiot vase-painting. Conclusions: the circular object is not compatible with a *tympanon* but with a mirror – a special and mystic one, connected to the cult of Eros, an important cult in the 4th century B.C. in South Italy, where the mirror played a mystic role.

Keywords: Classical Archaeology; iconography; pottery.

ARTÍCULO

¿ESPEJO O TÍMPANO? REFLEXIONES SOBRE LA IDENTIFICACIÓN DE UN OBJETO CIRCULAR EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS VASOS ÁTICOS E ITALIOTAS

RESUMEN
Analizamos una oinokoe ápula, conservada en Varsovia, del final del estilo de figuras rojas, c. 300 aC. Próxima al Pintor de Mignot, un grupo muy tardío de artesanos, cuando la técnica ya había decaído. Su singular iconografía se destaca por el objeto circular que porta en la mano la figura femenina, identificado como espejo (κάτοπτρον) o tímpano (τύμπανον). Realizamos aquí un trabajo de interpretación, discutiendo aspectos sujetos al análisis iconográfico, comparando la pintura del vaso ático e italiota. Concluimos: el objeto no es compatible con un tímpano pero con un espejo - espejo especial, místico, vinculado al culto de Eros, importante en el siglo IV a. C. en la Italia meridional, en que el espejo jugaba un rol místico.

Palabras clave: Arqueología Clásica; iconografía; cerámica.

INTRODUÇÃO: UM OBJETO CIRCULAR NA PINTURA DE UM VASO ÁPULO TARDIO

A identificação do objeto em forma de disco, com a imagem de Eros sobre sua superfície, representado em uma *oinochoe* de Varsóvia (Figura 1), suscita reflexão. Arthur Trendall (TRENDALL; CAMBITOGLOU, 1982, p. 1026) não titubeia em identificá-lo como espelho (κάτοπτρον), seguindo Marie-Louise Bernhard, que, ao publicar esse vaso inédito até 1970, caracteriza o objeto em questão como "espelho (...) envolvido por uma moldura decorada com ondas e pontos brancos"[1] (BERNHARD, 1970, p. 15).

Figura 1 – *Oinochoe*, figuras vermelhas. Vases associated with the Mignot Painter. Later descendants of the Groups of Taranto 7013 and Berlin F 3383. The End of the Red-figure Style (RVAp II 30/48). c. 300 a.C. Musée National, Varsovie, Inv. 198927. CVA Varsovie 5, pl. 14.1-2. Fotografia: Ligier Piotr / Muzeum Narodowe w Warszawie.

Agradeço à Dra. Ingrid Krauskopf, do Instituto de Arqueologia Clássica da Universidade de Heidelberg, por chamar atenção sobre a necessidade de verificar a identificação desse objeto, posto que se diferencia da grande maioria dos espelhos tais como representados na cerâmica ápula, surgindo a dúvida se esse objeto circular não poderia se tratar de um *tympanon* (τύμπανον). Nesta direção, alguns autores mais recentes, como Rabun Taylor (2008, p. 123-124), não seguem a identificação do objeto como espelho, contanto reconheçam sua singularidade. Para enfrentar esse impasse, precisamos desenvolver um exercício interpretativo no qual se baseia uma série de reflexões sobre o objeto que nos instiga. Antes de procedermos à discussão pormenorizada que tal objeto exige para a sua identificação, apresentemos o vaso.

[1] *"miroir (...) encadré d'une monture décorée des vagues et des points blancs"*.

A *OINOCHOE* DE VARSÓVIA: TRAJETÓRIA E ATRIBUIÇÃO

Originalmente parte da coleção oitocentista de Estetino, na Pomerânia polonesa, o vaso sobreviveu ao bombardeio de 1940, que fez ruir boa parte do Museu Municipal local, o qual acolhera em 1913 a antiga coleção iniciada pelo naturalista, humanista e colecionador Heinrich Dohrn (1838-1913). Em 1945, o que não se perdera nem se dispersara nesse desastre foi transferido para o Museu Nacional de Arqueologia de Varsóvia, local onde a maior parte das peças permaneceu até 1994, quando algumas peças retornaram e foram reacomodas no Museu Nacional de Estetino, reinaugurado em 2003. No entanto algumas, entre elas nossa *oinochoe*, permaneceram em Varsóvia.

Como peça incorporada ao colecionismo do século XIX, este jarro possivelmente é fruto de escavações não acadêmicas que alimentavam o mercado da arte. Portanto, não dispomos de informações mais precisas sobre sua proveniência e contexto de achado. Com base em seu estilo, porém, Trendall a posiciona no final da produção ápula de figuras vermelhas, em torno de 300 a.C., possivelmente avançando os primeiros anos do século terceiro. Na sua opinião, no "final do estilo de figuras vermelhas", essa técnica de pintura de vasos, em "eminente colapso", já havia exaurido seus recursos (TRENDALL; CAMBITOGLOU, 1982, p. 1016). Pouco se encontra da requintada inspiração na mitologia e no drama, própria da maestria dos pintores de anos anteriores. Os temas agora, nas palavras do ceramólogo australiano, tornam-se "inteiramente funerários ou de gênero" (vida diária), "não subsistindo nenhum traço de originalidade". Divirjo desse último ponto de vista, quando relacionado à *oinochoe* polonesa. Mesmo carecendo de técnica mais apurada, ao pintor do vaso não faltou originalidade, notadamente ao representar de forma única um espelho, que era talvez o objeto mais comum na iconografia ápula.

Trendall atribui o vaso de Varsóvia a um conjunto que ele classifica como associado ao Pintor de Mignot, o qual faria parte de uma grupo muito tardio de pintores de vasos ápulos, os quais ele denomina "*Later descendants of the Groups of Taranto 7013 and Berlin F 3383*", entre os quais a técnica havia colapsado. Ressalta que este pintor seria "um dos mais notáveis entre os artistas ápulos muito tardios", no entanto tinha um "desenho execrável". De fato, no vaso polonês, evidenciamos problemas graves no desenho, como analisaremos logo a seguir.

O vaso é produto de uma oficina ápula muito tardia, talvez estabelecida na hinterlândia indígena, possivelmente em Canosa, na Dáunia meridional. Nas palavras de Bernhard, trata-se de um "trabalho pouco cuidadoso", cujo "interesse reside na raridade do assunto representado" (BERNHARD, 1970, p. 15-16). Arthur Trendall, na mesma linha, afirma que a *oinochoe* de Varsóvia se destaca pelo pintor ter um "interesse pouco usual pelo reflexo da figura de Eros no espelho segurado pela mulher" (TRENDALL; CAMBITOGLOU, 1982, p. 1026)[2].

A ICONOGRAFIA

Quanto à iconografia, temos, ao centro, o altar em forma de pilar sobre uma base, com coroamento branco, ornado com listas brancas e com fita. À esquerda, uma senhora vestida com *himation* longo (até os joelhos), disposto sobre *khiton* que cobre até os pés, que estão calçados. Corpo em posição frontal, rosto em três quartos, na direção da figura à esquerda, para a qual se volta fixamente seu olhar. Seu semblante e postura transmitem sobriedade. No conjunto, o pintor representa nessa figura feminina um aspecto de seriedade protocolar incomum para as representações das mulheres na iconografia dos

[2] *"(...) unusual interest for the reflection of the figure of Eros on the mirror held up by the woman"*.

vasos ápulos (FORTI, 1988, p. 296). Com a mão direita abaixada, essa figura feminina segura uma sítula branca; com a esquerda, erguida na altura do peito com pompa e elegância, segura um objeto circular, de grandes proporções, voltando-o para o olhar da figura masculina que se encontra à direita da cena, descrita logo abaixo. A posição desse objeto está em três quartos, de modo que possa ser visto igualmente pela figura disposta à direita e por quem observa o vaso. Na superfície circular, está representada uma figura masculina juvenil alada, passível de identificação como Eros.

No lado direito da cena, temos a presença de uma figura masculina alada, com estatura natural (equivalente à da mulher), com as asas (brancas) recolhidas, que volta sua cabeça e olhar para o objeto circular e para a senhora à esquerda do altar. Essa figura masculina está ritualmente aparatada com braceletes na canela e pulso, e com colar de pérolas na cocha direita. Seus cabelos, compridos, estão penteados com um coque na nuca, mas um cacho cai sobre os ombros; a cabeça está adornada por um tênia (fita), aparatada com pequenas contas brancas; ainda um turbante, não muito bem definido, a envolver por detrás a cabeça. O penteado em coque, combinado aos adornos pelo corpo, são características compatíveis, na iconografia ápula, para identificarmos a figura como Eros (ALBERT, 1979; CASSIMATIS, 2014; VERGARA CERQUEIRA, 2018a, p. 299-306).

Analisar a representação dos seus braços requer muita atenção. Aqui entra em cena a questão do desenho. Foquemos primeiro o braço esquerdo. Com isso constatamos que o pintor tinha um plano original que foi alterado. Inicialmente optou por representar seu braço esquerdo estendido para a frente, com a mão esquerda abaixada na altura da virilha, a qual ela cobre. Chamemos isso de "braço esquerdo 1". Posteriormente ele decidiu alterar a posição desse braço e o representou recolhido, levando o antebraço na direção do peito, agora segurando, com a mão esquerda, um recipiente (branco), espécie de *phiale*, porém menos rasa. Chamemos de "braço esquerdo 2". Esse "braço esquerdo 2", cuja ambiguidade retomaremos mais adiante, compõe uma narrativa de ritual de sacrifício, na medida em que esse recipiente conteria o material que a figura alada, com o braço direito estendido, está a despejar com sua mão sobre o altar. Não identificamos a natureza do material que se acumula sobre o altar, podendo se tratar de algum produto vegetal, como mirra, por exemplo, que à época era apreciada como incenso destinado à fumigação, cujo perfume se considerava sensual. Visto que o culto a Eros muitas vezes se dava associado ao de Afrodite, o sacrifício a Eros devia tomar emprestado do culto a essa deusa a preferência pelas oferendas vegetais e pelos perfumes com aromas sedutores, pelos incensos cheirosos, em especial pela fumigação da mirra (HERMANY *et al.*, 2005, p. 68-69; SIMON *et al.*, 2005, p. 258-259).

Voltemos à senhora séria à esquerda da cena e ao objeto circular que ostenta. Trata-se de um objeto composto por um disco contido em um aro, de proporções razoáveis (altura do bico do seio até o topo da cabeça). Atendo-se à dimensão e pensando em objetos compostos por superfície circular articulada a um aro, à primeira vista pareceria grande demais para ser um espelho, mas tamanho apropriado para um *tympanon*. Se pensarmos em um espelho, conforme nossa hipótese inicial, esse objeto diferiria em sua forma, como pormenorizaremos a seguir, do padrão iconográfico de espelho na pintura de vasos, seja em vasos áticos ou italiotas, ao serem representados em cenas de toalete, de rituais de iniciação, de casamento ou de rituais fúnebre (VERGARA CERQUEIRA, 2018a, 2018b, p. 163-167).

Essa divergência, *a priori* com relação à forma padrão de representação dos espelhos, poderia se tornar obstáculo para sua identificação como tal, abrindo outras possibilidades: por exemplo um *tympanon*, como anunciado logo acima. No entanto o pintor parece querer mostrar sua funcionalidade como espelho, visto que apresenta uma

relação de espelhamento entre a figura de Eros, que está diante do altar, e a figura de Eros representada sobre o disco do objeto circular. Ficamos então diante de um impasse interpretativo: um objeto que não respeita a forma padronizada da iconografia do espelho mas que é representado cumprindo a função de gerar a imagem especular. Para lidar com esse impasse, vamos fazer um exercício de interpretação, passo a passo, dos aspectos que podem ser arguidos contrariamente à sua identificação como espelho e em favor de sua identificação como *tympanon*.

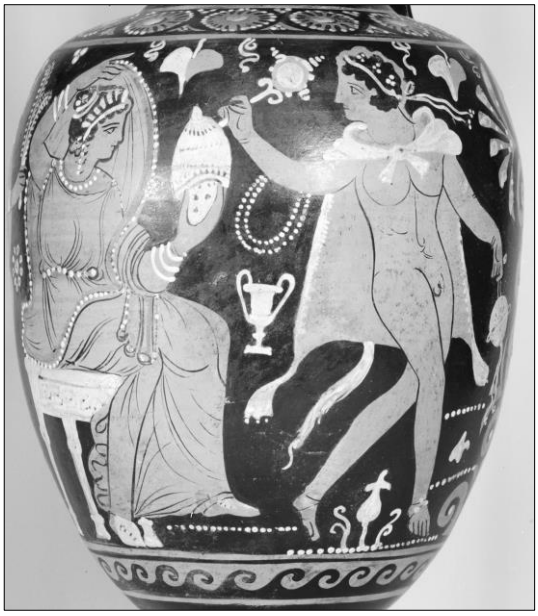
OBJETO CIRCULAR DIVERGE NA FORMA DO PADRÃO DO ESPELHO NA ARTE ÁPULA

Em um primeiro momento, a dúvida sobre a identificação deste objeto circular nos leva a observar a forma típica de espelho sobre a pintura dos vasos ápulos. Como coloca G. Schneider-Herrmann (1970, p. 103, nota 38), "nos vasos da Itália é recorrente um tipo de espelho que apresenta três ornamentos no aro, com leve variação. Esse tipo de espelho não foi evidenciado nos espelhos efetivamente achados em contexto arqueológico"[3]. Ou seja, tem-se um tipo iconográfico característico, vigente ao longo de todo o século IV, de um espelho com três ornamentos acrescidos à borda do disco, como se pode observar em inúmeros vasos ápulos (Figuras 2 e 3), assim como em exemplares de outras indústrias italiotas.

Figura 2 – *Lebes* ápulo, fragmento. Workshop of the Darius Painter. 340-30 a.C. Tübingen, Archäologisches Museum der Universität, inv. 28.5440.
Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2017).

[3] *"auf den italischen Vasen findet sich die Wiedergabe eines Spiegeltypus mit drei leicht variierenden Ornamenten am Spiegelrand, der sich unter effektiven Spiegelfunden nicht nachweisen lässt."*

Figura 3 – *Oinochoe* ápula. Figuras vermelhas. The White Saccos-Kantharos Group. The Stuttgart Group. (RVAp II 29/206, pr. 383.4). Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, inv. 4.271 (KAS 161). c. 320-310 a.C. CVA Stuttgart 1, pr.52.1, 3-4.
Fotografia: Landesmuseum Württemberg, Bildarchiv (183433, 183596).



De forma mais discreta, tais dispositivos (funcionais ou ornamentais) aparecem nos espelhos retratados sobre os vasos lucânicos, produzidos na fase inicial da cerâmica italiota de figuras vermelhas (Figuras 15 e 18). Esses dispositivos ornamentais são um pouco mais salientes na pintura dos vasos campânicos, com relação aos lucânicos, o que se deve a serem produzidos mais tarde, em meados do séc. IV, sob influência ápula, como se pode constatar em uma ânfora de São Petersburgo (Figura 4):

Figura 4 – Ânfora campânica, figuras vermelhas. The LNO Painter (LCS Campanian 4/295). 350-325 a.C. São Petersburgo, Museu Hermitage, B.2473 (ГР-8532).
Fotografia: ©Hermitage Museum Collection On Line.

Contudo, como observa G. Schneider-Herrmann, as evidências arqueológicas em contexto ápulo não atestam, no plano dos *realia*, a existência de espelho com essas características. É importante aqui destacarmos o que se observa na comparação com os espelhos representados na pintura de vasos áticos. Os vasos áticos do séc. V não possuíam esse dispositivo ornamental, como podemos verificar em uma cratera em cálice do Pintor de Triptolemos, do início deste século, conservada em São Petersburgo (Figura 5).

Figura 5 – Cratera em cálice ática, figuras vermelhas. The Triptolemos Painter. c. 490 a.C. São Petersburgo, Museu do Hermitage, B 1602 (ГР-4531). Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2018).

A dúvida recairia sobre os vasos áticos do séc. IV, mais próximos cronologicamente do desenvolvimento do tipo de espelho próprio da iconografia ápula. Na produção ática contemporânea aos vasos ápulos, não constatamos uma mudança de padrão na representação do espelho com relação à iconografia ática do século precedente. Como exemplo, vejamos uma *lekane* ática de meados do séc. IV, proveniente da península de Kertch. Esse objeto representa, com cenas de toalete feminina ambientadas no gineceu, uma moça empunhando um espelho (Figura 6), no qual os dispositivos ornamentais estão ausentes. Vê-se apenas um dispositivo de suspensão na parte superior, já presente na iconografia dos vasos áticos do séc. V. Já os vasos lucânicos de meados do séc. IV, em muitos exemplos, seguem representando o espelho ao modo presente na pintora dos vasos áticos, com cabo simples, sem ornamentos na volta do disco e apenas com um anel na parte superior para suspensão[4]. De certo modo, isso destaca ainda mais a manifestação de etnicidade ápula representada no reforço que os pintores de vaso investiam nesses ornatos em torno do disco.

[4] Fragmento de *skyphos* lucânico. Figuras vermelhas. The Choephoroi Painter. 360-340 a.C. São Petersburgo, Hermitage, B.6512. CVA Hermitage 1, pr. 38.1.

Figura 6 – *Lekane* ática, figuras vermelhas, estilo Kertch. Proveniente da Península de Kertch, necrópole de Panticapeia. The Marsyas Painter. c. 360-350 a.C. São Petersburgo, Hermitage, S.0.9 (ΚΟΟ.-32). Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2018). Desenho: Lidiane Carderaro (2020).

Entretanto essa ausência dos dispositivos ornamentais não nos permite tirar conclusões definitivas, posto que a iconografia ática tende a ser menos detalhista nos ornamentos, como também funciona na comparação entre a iconografia do *tympanon* nos vasos áticos (Figura 7) e nos vasos ápulos (Figura 8). E não citamos gratuitamente aqui o *tympanon*, visto que, nos raros casos de cenas semelhantes, ocorre entre alguns autores a sugestão de que nosso objeto circular em análise seria não um espelho, mas sim um *tympanon*.

Figura 7 – Cratera campaniforme ática, figuras vermelhas. Estilo Kertch. Séc. IV. São Petersburgo, Museu Hermitage. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2018).

Figura 8 – Cratera em cálice ápula, figuras vermelhas. Prov. Montescaglioso, Sant'Antuono, tomba 11. Painter of the Dionysus Birth Circle. 400-380 a.C.. Matera, Museo Archeologico Nazionale Domenico Ridola. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2015).

A PINTURA DA MEMBRANA DO *TYMPANON*

Tendo em vista a possibilidade de o objeto circular do vaso de Varsóvia ser um *tympanon*, o que um olhar mais apressado de sua forma circular poderia sugerir, uma primeira questão se impõe: é possível pensarmos em um *tympanon* com a figura de Eros representada sobre a membrana?

Diante de discos, associados a um aro, que portem em sua superfície imagem figurada, duas interpretações distintas se desenvolveram, ambas na perspectiva de rejeitar a possível identificação desses discos como espelhos. Alguns defendem o conceito de "*tympanon*-espelho", outros, de um *tympanon* decorado com motivo figurado.

A proposta da existência de "*tympana*-espelhos" foi aventada pela primeira vez em Ines Jucker (1965, p. 105), a propósito da taça falisca Roma, Villa Giulia 26013, publicada inicialmente por Giulio Quirino Giglioli (1926, p. 11), que assim descreve a cena: "um sátiro, que parece bêbado, está sentado sobre uma pele de leão, com uma coroa de folhas de parreira na cabeça e um colar de contas no peito. Diante dele, um gênio feminino alado nu, que lhe mostra um *tympanon*, segurando-o como espelho (*'a mo' di specchio'*), sobre o qual o sátiro talvez vá dar uma batida com a mão esquerda"[5] (Figura 9). Giglioli se atém apenas à posição com que o objeto circular é segurado, com as duas mãos, o que para ele seria mais própria a um espelho que a um tímpano, posição que determina uma forma de apresentar o disco ao sátiro sentado diante dele como se fosse um espelho. Observando-se com atenção o vaso, constata-se que, na cena em questão, não há nenhuma imagem refletida sobre a superfície, razão pela qual, do nosso ponto de vista, não há porque se sugerir a identificação desse objeto com um espelho. Ademais, a hipótese de um "tímpano-espelho" de material metálico, tal como proposta por Jucker, parece não fazer sentido. Nem tanto pelo fato de que as fontes escritas não mencionem um objeto de tal ordem, como ressalta a própria autora (o que não impediria a sua existência!), mas por outras razões, como veremos a seguir.

---

[5] *"un sátiro, che pare alquanto ebbro, è seduto su una pelle leonina, coronato di pampini e con una corona di perline attraverso il petto. Davanti a lui è un genio femminile alato nudo, che gli presenta il timpano a mo' di specchio sul quale forse egli batterà un colpo con la sinistra".*

Figura 9 – *Kylix* falisca, figuras vermelhas. Proveniente de Vignanello, tumba II de Contrada Cupa. Roma, Villa Giulia 26013. CVA Villa Giulia 2, pr.14.4-5; 15.3; 17.6.

Essa hipótese de "*Spiegelbilder in Tympana*" (imagens especulares em *tympana*), presente na proposta dos *tympana*-espelhos de Jucker, foi consistentemente refutada por Lilian Balensiefen (1990, p. 216), considerando, em primeiro lugar, não se ter notícias (literárias ou arqueológicas) da existência de *tympana* metálicos no Mediterrâneo, e, em segundo lugar, dada a total inadequação de que uma superfície de pele, própria aos *tympana*, pudesse funcionar para refletir imagem. Diante disto, Balensiefen opta por outra interpretação, a de que se trataria de membranas de *tympanon* pintadas com motivo figurado.

Rabun Taylor (2008, p. 118-126) retoma a hipótese do *tympanon*-espelho sob o ponto de vista da teoria da "laminação", que consistiria na criação visual de um significante híbrido, combinando em um só signo dois referentes, dois objetos, que tenham formas compatíveis. Contudo o autor ressalta que a "laminação não é simplesmente o casamento entre formas compatíveis; essas formas precisam estar ligadas a funções compatíveis". No caso, ele aponta a compatibilidade entre espelho e *tympanon* na medida em que, no rito religioso, "são usados para se atingir um objetivo comum, o transe hipnótico". Assim como o vinho, "o *tympanon* e o espelho são instrumentos de alteração da mente" (TAYLOR, 2008, p. 120-121)[6]. Desse modo, a laminação poderia ocorrer pintando-se na superfície de um *tympanon* uma figura, remetendo ao fenômeno da imagem espelhada, sem ser efetivamente um espelhamento, que é o que Rabun Taylor (2008, p. 124-125) identifica na cratera campaniforme de Zurique (abaixo, Figura 14). Não advoga, numa acepção literal, a existência no mundo real de um objeto "*tympanon*-espelho", visto que nenhum *tympanon* metálico jamais foi encontrado. O que ele aventa é a possibilidade de que *tympana* possam ter servido como espelho na arte. A nosso ver, a *oinochoe* de Varsóvia, a qual ele inclui entre os exemplos de *tympana*-espelhos (TAYLOR,

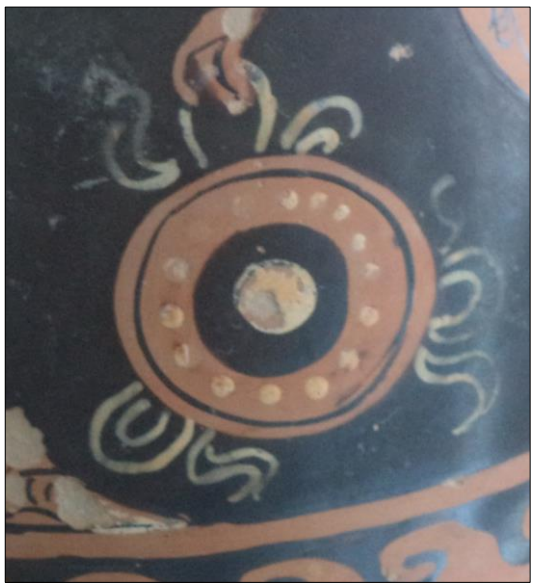
[6] "(...) *lamination is not simply a marriage of compatible forms; those forms must be used to achieve a common goal, a hypnotic trance.* (…) *the drum and the mirror are all mind-altering implements*".

2008, p. 123, fig. 66), refuta a teoria, em razão quer da perfeita espelhação, quer da estrutura do objeto, como veremos mais adiante.

Em um sentido oposto, em alguns vasos ápulos, percebemos que o pintor representa espelhos que possuem, no seu reverso, decoração semelhante àquela caracteristicamente presente nas membranas de *tympana*, com motivos ornamentais que descreveremos no parágrafo a seguir. Neste caso, a nosso ver, temos um fenômeno simples, pois é possível pensar-se no empréstimo do sistema de decoração de um objeto a outro, pela compatibilidade da forma da superfície a receber a decoração. Não há necessidade de se pensar na criação de objetos híbridos. Em duas crateras a *mascheroni* da Coleção Abbé Mignot, em Louvain, são representados espelhos com essas características, evidenciando haver de fato trocas nos sistemas de representação desses objetos (*tympanon* e espelho), sem a necessidade de se pensar em objetos híbridos (reais ou imaginários) e sem haver qualquer relação de funcionalidade[7].

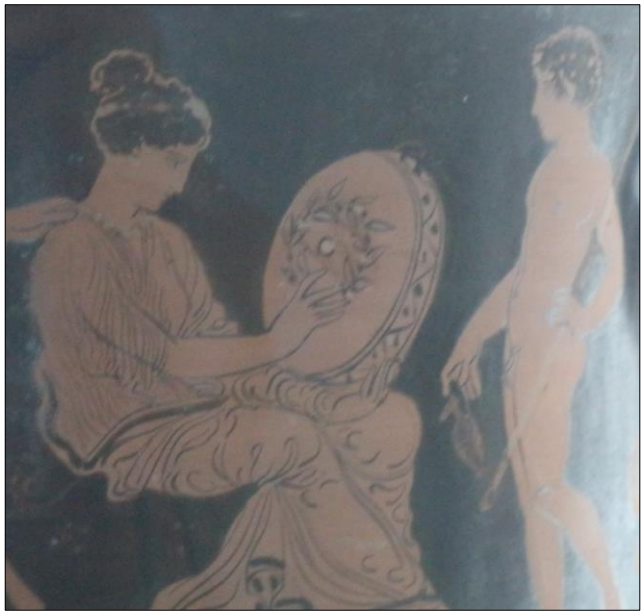
Voltemos então à proposta de Balensiefen, de que haveria membranas de *tympanon* pintadas com motivo figurado. Ora, a imensa maioria das membranas são decoradas na pintura dos vasos ápulos, mas não com motivos figurados (entende-se, aqui, figuras humanas). Esta prática de decorar os *tympana* é inclusive uma característica distintiva da iconografia ápula. Os pintores ápulos representam as membranas como sendo pintadas com motivos ornamentais não figurados, tais como variações de motivos em círculos, ovas, pétalas e outros elementos circunvilíneos (Figura 10). Por vezes, recebem motivos de inspiração vegetal (Figura11). Ou seja, na decoração das membranas, há só ornamentos (geométricos, estilizados ou vegetais), não há figuração, não há cenas, não há ação. Considera-se que essa riqueza de padrões ornamentais dos *tympana* ápulos, tal como representados na pintura de vasos, consiste um fator de identidade cultural, ligado à força de cultos dionisíacos na sociedade ápula, ao mesmo tempo que deve se reportar à existência de uma pujante indústria local de *tympana*, especializada na aplicação sobre as membranas de ricos motivos ornamentais (DI GIULIO, 1991, p. 2-7).

Figura 10 – *Lekythos* ápulo, figuras vermelhas. Early Ornate Vases. The Felton Painter (RVAp I 7/78). c. 380-360 a.C. Lecce, Museo Provinciale "Sigismondo Castromediano", inv. 833. CVA Lecce 2, IV Dr. Pr. 49.3. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2014).



[7] Crateras ápulas em volutas, figuras vermelhas. Último quartel do séc. IV a.C. Louvain, Musée de Louvain-la-Neuve, Collection Abbé Mignot, nº 34 e 35. Fonte: Ruyt & Hackens, 1974, p. 149-168.

Figura 11 – Cratera campaniforma ápula. Figuras vermelhas. Prov. Valesio. Followers of the Tarpoley Painter. The Hopin-Lecce Workshop. The Painter of Lecce 614 (RVAp I 5/2). 380-70. Lecce, Museo Provinciale "Sigismondo Castromediano", inv. 614. CVA Lecce 2, IV Dr., pr. 14.4 e 16.7. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2014).



Cabe observar, porém, que em um número não desprezível de vasos áticos do séc. IV, os pintores registram sobre as membranas elementos decorativos, os quais estavam ausentes nas representações de *tympana* feitas pelos pintores áticos do século anterior. Desse modo, a prática de decorar as membranas dos *tympana* pode ser entendida como uma tendência do séc. IV que encontra sua manifestação mais entusiasta na arte dos pintores de vaso ápulos, de uma criatividade sem limites na diversidade desses motivos e arranjos.

Apesar do tipo predominante de decoração ornamental existente no século IV ser abstrato ou vegetal (e basicamente nos vasos ápulos), Balensiefen (1990, p. 217) afirma haver um pequeno número de vasos que confirmaria a existência de *tympana* com membranas pintadas com figuras humanas. Para tanto se sustenta no testemunho de Demóstenes (384-322 a.C.), que se refere a um certo Filóchares como sendo σὲ μὲν τὰς ἀλαβαστοθήκας γράφοντα καὶ τὰ τύμπανα ("pintor de caixas de alabastro e de tamborins") (Dem. 19.237)[8]. É sim uma evidência da moda de se pintar membranas de *tympana* no século IV. Entretanto, nada aí define, a partir da identificação do ofício de γράφοντα, que decore os tímpanos e caixas de alabastro com figuras humanas e não com ornamentos geométricos, abstratos, como motivos circulares e ovais, posto que indica que ele desenha a decoração destes objetos. Portanto, a nosso ver, o testemunho demosteniano não seria suficiente para afirmar a existência de *tympana* com pintura de rosto ou corpo sobre a membrana[9].

No entanto Balensiefen recorre ao fragmento ático Boston, Museum of Fine Arts 03.857, para fundamentar a hipótese de que esses objetos sejam um tímpano decorado com figura humana e não um espelho refletindo imagem (Figura 12). O exame atento do fragmento ático de Boston não deixa dúvida da sua excepcionalidade. A estrutura do

---

[8] *"painter of alabaster boxes and tambourines"* (C.A. Vince, 1926).

[9] Além disso, a *kylix* conservada na Villa Giulia, evocada para introduzir esse argumento, não testemunha a favor desta possibilidade, posto não haver nenhuma imagem refletida sobre a superfície do objeto esférico segurado pela figura alada.

objeto, que possui a representação de um rosto juvenil masculino em sua superfície, corresponde seguramente à de um *tympanon*. Além das fitas (que, mais do que ornamentos, seriam funcionalmente utilizadas para manter a tensão do couro sobre o quadro circular de madeira), a membrana está devidamente esticada sobre seu quadro.

Figura 12 – Fragmento de cratera ática, figuras vermelhas. Manner of the Meidias Painter. c. 410 a. C. Boston, Museum of Fine Arts, 03.857 (Francis Bartlett Donation, 1900). Art object. Fotografia: ©2020, Museum of Fine Arts, Boston.

Sobre uma *hydria* ática no estilo Kertch, datada de c. 375-370 a.C., proveniente do monte Mitrídates, na atual Crimeia, encontramos outro exemplo que corroboraria a hipótese de pintura figurada, sugerida por Balensiefen (Figura 13). Apesar de se tratar de um desenho mais simples e simbólico do tectonismo religioso, o pintor desenhou uma serpente sobre a membrana do *tympanon* – que, mesmo sendo simples, tem-se a ideia da figuração de um animal.

Figura 13 – *Hydria* ática, Kertch, proveniente das encostas setentrionais do monte Mitrídates, Crimeia. c. 375-370 a.C. São Petersburgo, Hermitage, P 1867.45. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2018).

O PLANO ESPIRITUAL SE REVELA NO ESPELHO

A partir da identificação baseada no excepcional fragmento de Boston, Balensiefen propõe que nos demais casos análogos, verificados na pintura de vasos ápulos, tratar-se-ia igualmente de *tympana* pintados com figuras. Ela analisa a cratera em sino ápula Zurique, Universität, 3583 (BALENSIEFEN, 1990, p. 217-218, pr. 48), em que um jovem nu, à esquerda do qual se vê um *thyrsos* apoiado ao canto, segura um objeto muito semelhante ao suposto espelho (ou *tympanon*?) da *oinochoe* Varsóvia 198927. O jovem mantém a superfície discal voltada para si (em posição de três quartos). Sobre essa superfície, vê-se um rosto feminino com nariz levemente arrebitado, brinco, fita na cabeça e cabelos penteados (Figura 14).

Figura 14 – Cratera campaniforme ápula. The Tarporley-Painter, mature style (RVAp I 3/34). 380-370. Zurique, Archäologische Sammlung der Universität Zürich, inv. 3585. Fotografia: © Archäologische Sammlung der Universität Zürich Inv. 3585. Foto(s): Frank Tomio.

Diante do jovem, uma mênade ou bacante (nariz adunco, cabelos soltos, sem fita e sem brinco) tem na direita uma adaga e na esquerda a metade dianteira de uma vítima (corça) imolada, seguida de um jovem sileno com tocha acesa e cista, havendo um ramo com folhas de parreira no campo inferior entre o sileno e a mênade. Desses elementos, depreende-se que se trata de um ritual noturno de cunho dionisíaco envolvendo sacrifício animal. O jovem com o objeto redondo seria um iniciado. Balensiefen (1990, p. 218), ao descartar acertadamente que o rosto representado sobre a superfície do objeto circular se tratava do reflexo do rosto do jovem ou da mênade, conclui que, igualmente ao fragmento de Boston, consistiria em um rosto pintado sobre a superfície de couro da membrana de um t*ympanon*. Cabe retorquir, como sabemos, que, na iconografia italiota, o rosto representado sobre um espelho não necessariamente é o reflexo do rosto de alguém presente. Há muito citado como exemplo dessa crença, o rosto de Clitemnestra no espelho segurado por uma Erínea na *nestoris* lucânica 82124, precisa ser colocado em dúvida, tendo em vista a suspeição levantada por François Lissarrague quanto à autenticidade dessa imagem (SARIAN, 1986, p. 834; TAYLOR, 2008, p. 103;

LISSARRAGUE, 2006, p. 61-63) (Figura 15)[10]. Mas isto não implica abandonar a compreensão do sentido místico do espelho, amplamente testemunhado.

Figura 15 – *Nestoris* lucânica, figuras vermelhas. Prov. Basilicata. Brookling-Budapest Painter (LCS Lucanian 1/588). 380-360 a.C. Nápoles, Museu Nacional, H1984 (82124).

A mística do espelho previa uso mântico, a chamada catoptromancia (DELATTE, 1932; AVISSEAU-BROUSSET *et al*., 2017, p. 217), e uso funerário (CASSIMATIS, 1998; VERGARA CERQUEIRA, 2018a). No plano mitológico, a mística do espelho, com sua força religiosa no domínio dos mistérios órficos, ligava-se à crença no mito de Dioniso Zagreu. No entanto as narrativas antigas indicam um campo místico bastante abrangente. Dioniso olha-se no espelho que Hefesto lhe confeccionara e vê o mundo (Proclus. *Comm. in Pl. Tim*. 33b), a "criação universal divisível". Para um iniciado órfico, era suficiente olhar no espelho para se ter a evocação de Dioniso Zagreu desmembrado, morto e ressuscitado (MACCHIORO, 1930; TARZIA, 2019, p. 177-178). Em Licosura, na Arcádia, no santuário da temível deusa Despina ("Senhora") – filha de Demeter e Poseidon, assim chamada, pois seu nome não podia ser pronunciado – havia um espelho suspenso em uma parede, à direita da saída, no qual, quando um peregrino se olhava, não via nitidamente a si, mas sim a imagem dos deuses presentes nesse santuário (Paus. VIII.37.7; WILDBERG, 2011, p. 231). Em Patras, na Acaia, havia um poço d'água, diante do santuário de Demeter. Neste poço havia um oráculo considerado infalível em consultas sobre doenças: atava-se um espelho a uma corda e o abaixava-se até que encostasse na água, sem afundar completamente; nesse momento, oravam à deusa, enquanto lhe acendiam um incenso; finalmente, recolhiam o espelho e nele se revelava o desfecho, o doente aparecia vivo ou morto (Paus. VII.21.12). Conforme uma apropriação mística do espelho, acreditava-se que ele estivesse sob a égide dos espíritos dos mortos, que enviariam visões através do disco de bronze polido (HARTLAUB, 1951, p. 24; CASSIMATIS, 1998; TAYLOR, 2008, p. 102).

A imagem no disco do espelho representado em uma cratera campaniforme conservada no castelo de Wörlitz, na Saxônia, Alemanha, não é um reflexo do rosto da mulher que a mira atentamente, pois minimamente não haveria dificuldade alguma em fazer figurar o *sakkos* (lenço) que adorna sua cabeça, cobrindo boa parte da testa. Outra diferença: a mulher que segura o espelho está com a boca aberta, ao passo que o rosto feminino da lâmina do espelho tem a boca fechada e, além disso, seus lábios sugerem

[10] Apesar da interpretação consolidada na bibliografia, François Lissarrague põe em dúvida parte da iconografia desse vaso, em razão de se tratar de uma peça amplamente repintada e restaurada no início do séc. XIX, sugerindo que o rosto de Clitemnestra seja fruto da imaginação dos restauradores napolitanos.

traços de uma mulher mais idosa (Figura 16)[11]. Há vasos, porém, em que o pintor representa a imagem espelhada da própria figura que segura e observa o espelho, como no *skyphos* de Palermo (Figura 18), conforme os princípios previstos na teoria de Platão da inversão da imagem refletida sobre superfície plana (Pl. *Tim*. 46a-c)[12]. Portanto, nas representações de rostos sobre a superfície de espelhos, os pintores ora apresentam a funcionalidade material primeira do objeto, refletir a imagem de quem se olha refletido em sua superfície, ora apresentam uma funcionalidade mística, ao refletir o rosto de uma outra figura, não presente fisicamente.

Figura 16 – Cratera em sino lucânica, figuras vermelhas. Prov. Metaponto. The Dolon-Painter (LCS Suppl. 2, 168, 524a). c. 380-370 a.C. Wörlitz, Schloss E 130. Fotografia: Balensiefen, 1990:K8, pr.6) & CC-BY-NC-SA @Kulturstiftung Dessau-Wörlitz.

No uso do espelho em ritos de caráter funerário, o morto poderia aparecer no espelho (HARTLAUB, 1951). Acreditamos que é disto que se trata no vaso ápulo de Zurique (um ritual dionisíaco com caráter funerário), assim como na cratera de Wörlitz. Já no caso da *oinochoe* de Varsóvia, a nosso ver, em vez de aparição do morto, o pintor, apesar de suas dificuldades técnicas, esmerou-se em representar a epifania do próprio deus, que estaria refletida sobre o objeto circular segurado pela mulher, na perspectiva, proposta por Hélène Cassimatis (1993, p. 108), de que Eros se revelaria no espelho.

O ESPELHAMENTO DE EROS NO DISCO DA OINOCHOE DE VARSÓVIA

O entendimento de que ocorra uma reflexão especular da figura de Eros (à direita) sobre a superfície do disco merece ser fundamentado. À primeira vista, essa compreensão enfrenta algumas dificuldades. A primeira delas, a cabeça, que, para Bernhard (1970, p.

---

[11] Lilian Balensiefen (1990, p. 221) entende que "aparece de perfil o rosto" da mulher: "*Eine Frau* (...) *hält sich einen Handspiegel vor, in dem im Profil ihr Gesicht erscheint*". Winckelmann (1776, p. 201), no séc. XVIII, conforme o paradigma filológico de apreciação da pintura dos vasos, do qual foi um dos artífices, em razão da presença de Eros (trazendo nas mãos uma *phiale* e coroa), quis ver na mulher que olha o espelho a figura de Afrodite, detalhe pelo qual a cratera mereceu ser incluída em seu segundo volume sobre a História da Arte na Antiguidade. Hoje sabemos que 1) a presença de Eros não impõe a identificação da figura feminina com espelho como sendo Afrodite, 2) é frequente a combinação entre Eros e mulheres com espelho; e 3) Eros, levando objetos, na iconografia da Itália meridional do séc. IV, atua como um mediador entre Afrodite e Dioniso e um facilitador das crenças de escatologia nupcial-funerária (VERGARA CERQUEIRA, 2018a).

[12] Como nos esclarece Thomas Martin (1841, p.165), "então, o que parece ser a direita na visão direta deve parecer ser a esquerda na visão refletida e reciprocamente. Assim, a direita da imagem que se vê no espelho plano representa a esquerda do objeto. Tal é a teoria de Platão" / "*Donc ce qui paraît la droite dans la vision directe doit paraître la gauche dans la vision réfléchie et réciproquement. Ainsi la droite de l'image qu'on voit dans un miroir plan représente la gauche de l'objet. Telle est la théorie de Platon*".

16), seria o único problema: "A única coisa que parece inexata", na espelhação, "é a inclinação da cabeça, que é bem mais marcada no espelho do que no próprio Eros"[13], o qual direciona sua cabeça e olhar para o objeto circular e para a mulher, ao passo que o Eros do espelho tem sua cabeça voltada para a frente e levemente abaixada. Outro aspecto que pode gerar dúvida é o fato de que na imagem do espelho vemos o corpo de lado, enquanto, para nós, Eros está com o corpo de frente (apenas seu rosto está de perfil). Essa é solução encontrada pelo pintor para dar conta de representar o fenômeno do espelhamento de modo a torná-lo inteligível para quem olha o vaso. É por essa razão, inclusive, que se costuma representar o espelho em três quartos quando se quer registrar no disco uma imagem espelhada, mesmo que na realidade física isso não ocorra: assim tanto o personagem que olha o espelho quanto quem olha o vaso veem a imagem refletida. Encontramos essa solução não somente na *oinochoe* de Varsóvia, mas também na cratera de Zurique (Figura 14). Já na *nestoris* de Nápoles (Figura 15) e na cratera de Wörlitz (Figura 16), o pintor encontra como solução uma posição em sete oitavos, talvez buscando um pouco mais de realismo.

Efetivamente, desde o século V os pintores de vaso fazem experiências para representar o espelhamento (BALENSIEFEN, 1990)[14]. Contudo foi um longo caminho até se alcançar uma perfeita espelhação. Ora, uma compreensão científica efetiva do processo físico de reflexão da luz, conhecimento denominado na Antiguidade como catóptrica, ocorreu somente mais tarde. No século IV, Aristóteles (322-384 a.C.) já conhecia o "fato fundamental de que o ângulo de incidência e o ângulo de reflexão são iguais" (PEDERSON, 1993, p.163). Arquimedes (287-212 a.C.) foi o primeiro a tentar desenvolver um experimento para comprovar essa lei da reflexão, mas sua teoria mostrou-se inválida. Os passos mais importantes foram dados por Heron de Alexandria (10-70 d.C.), em sua investigação de natureza teórica para explicar as ilusões óticas produzidas pelo espelho, cujas observações e medições ele relata em sua obra *Catóptrica*, dando grande salto na compreensão do comportamento de reflexo espelhado da luz em uma superfície. No entanto é no tratado *Ótica* de Cláudio Ptolomeu (90-168 d.C.) que encontramos a primeira prova experimental direta da lei da reflexão (PEDERSON, 1993, p. 163-167; TAYLOR, 2008, p. 5-6).

Desse modo, foi necessário meio milênio de desenvolvimento do pensamento científico antigo para se alcançar uma compreensão mais exata, mais racional, do fenômeno do espelhamento. Desses fatores, decorre ser compreensível que as soluções artísticas para representar o efeito de reflexo da imagem sobre a superfície do espelho variem, conforme o artista, e que nem sempre consigam representar com exatidão o espelhamento. Decorre também que, em não se conhecendo a explicação física exata dos efeitos produzidos pelo espelho, como se propôs explicar Heron de Alexandria, o imaginário produzia percepções variadas desse fenômeno, inclusive, e sobretudo, místicas. E vale lembrar também que as formulações racionais a respeito do espelho sempre conviveram, nas sociedades gregas e romanas, com formulações de fundo místico e moralizante (TAYLOR, 2008, p. 7-8). Outro fator que nos interessa aqui, do ponto de vista da exploração artística do espelho, é que esse não conhecimento exato da lei da reflexão gerava um espaço de mais liberdade para o pintor propor narrativas que envolvessem o espelhamento de imagens sobre o disco polido.

---

[13] "*Seule semble rendue inexactement l'inclination de la tête qui est beaucoup bien marquée sur le miroir que sur l'Éros lui-même*".

[14] O testemunho mais antigo é uma hídria ática de figuras vermelhas, conservada no Museu Kanellopoulos, datada de 480-470 a.C. e atribuída a Alchimakos Painter (BALENSIEFEN, 1990, p. 219, K2, pr.2.1).

Essas considerações são importantes para entendermos melhor as soluções adotadas pelo pintor do vaso de Varsóvia. Cabe lembrar que se tratava de um "artista de província", com limitações em seu nível técnico, mas ao qual não faltou engenhosidade.

Aqui precisamos voltar à questão do braço esquerdo da figura de Eros, exposta mais acima. Em nossa primeira olhada do vaso, enxergamos o "braço esquerdo 2", flectido sobre o peito e segurando um pote. Somos levados a concluir, portanto, que não haveria espelhamento entre as duas figuras de Eros. No entanto, se olharmos o "braço esquerdo 1", que identificamos pela mão esquerda posicionada sobre a virilha, temos então uma outra compreensão: os braços do Eros em si e da imagem no disco realizam o mesmo gesto. Aí, com olhar mais atento, verificamos todo um conjunto de aspectos, que mostra a preocupação do pintor em realizar um espelhamento exato: as pernas estão na mesma posição, com a direita posicionada à frente; as asas estão igualmente recolhidas (de fato, o pintor teve certa dificuldade técnica para representar a asa direita); a análise mais detalhada da cabeça indica que o penteado é o mesmo, com coque na nuca e cacho caindo sobre ombro, fita na cabeça e um turbante envolvendo a cabeça por detrás (também representado com certa dificuldade: no próprio Eros aparece acima e abaixo do coque, já no Eros espelhado, somente abaixo do coque).

Fica a dúvida de como interpretar essa mudança de plano por parte do pintor: inicialmente quis focar no fenômeno do espelhamento, que talvez quisesse destacar como valor artístico especial de sua obra, porém depois viu a necessidade de mostrar Eros realizando a ação ritualística? Erro ou intenção? Na verdade, temos Eros em dois momentos: o primeiro, na posição em que está refletido sobre o espelho; o segundo, na posição em que inicia o sacrifício (provavelmente uma fumigação). O pintor mostra assim duas coisas: a epifania, do deus, que se faz presente espiritualmente durante o ritual, e a prática do culto a Eros. Além disso, evidencia a crença de que Eros se revela no espelho.

ESTRUTURA DO OBJETO CIRCULAR INCOMPATÍVEL COM *TYMPANON*

O fato de que haja uma imagem especular exata não descarta integralmente a possibilidade de que o pintor tenha representado um *tympanon*. Uma vez que em um primeiro olhar alguns aspectos, como exposto acima, indicariam não se tratar de uma imagem espelhada, alguns poderão insistir na identificação como instrumento de percussão, propondo que nos vasos de Varsóvia e Zurique tenhamos figuras humanas pintadas sobre a superfície da membrana. Precisamos então examinar esse argumento.

Sobre a possibilidade dos objetos circulares desses vasos serem identificados com um *tympanon*, a análise da estrutura do objeto levará a descartar essa hipótese. Há uma diferença importante entre os objetos circulares representados, de um lado, nos vasos de Varsóvia (Figura 1) e de Zurique (Figura 14), e, de outro, no fragmento de Boston (Figura 12). Neste último, evidencia-se uma estrutura em que claramente se identifica o quadro circular de um *tympanon*: a membrana está distendida sobre o aro. No aro, o pintor desenha fitas, as quais, mais do que um papel ornamental, servem funcionalmente para esticar a membrana.

Diferentemente, na *oinochoe* polonesa, a superfície redonda está contida no quadro circular. Ela não está esticada sobre o quadro circular, está, outrossim, em um nível mais recuado, como se o quadro circular fosse uma moldura, a envolver uma superfície circular mais reservada (um disco) contida neste quadro. Não temos então a membrana de um *tympanon*, mas o disco de um espelho.

Como constatamos isso? A análise atenta da imagem mostra que o quadro circular que contém o disco possui uma borda externa (larga e decorada com ondas) e uma borda interna (estreita e decorada com pontos brancos – talvez incrustações). Ora, esta estrutura é incompatível com um *tympanon*, que não pode ter uma borda interna em seu

quadro, pois assim evidentemente não haveria como garantir a manutenção da membrana devidamente esticada sobre o quadro circular. Os pintores de vasos, por meio de muitas centenas de instrumentos representados, deixam claro: primeiro, que a pele envolve o aro e é fixada externa a ele; segundo, que o *tympanon* grego é revestido com membrana nos dois lados, no que difere dos modernos pandeiros ou tamburins.

Exemplares modernos de pandeiros duplos (Figura 17), como os *tympana* gregos (que possuíam membranas nos dois lados), permitem visualizar com clareza essa questão ótica sobre a qual nos sustentamos na análise do vaso de Varsóvia: a necessidade de a membrana envolver o quadro para ser distendida, o que não é possível quando, ao contrário, o quadro envolve a superfície circular.

Figura 17 – Pandeiro duplo, tipo *tympanon* grego, proveniente da região caucasiana. São Petersburgo, Museu da Música, Coleção de Instrumentos de Percussão, séc. XIX-XX. Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2018a).

Os pintores de vasos em suas representações do *tympanon* conhecem e respeitam esse aspecto. Na pintura de vasos ápulos, na qual são registrados mais detalhes do que nos vasos áticos, o *tympanon* por via de regra está representado em três quartos ou em sete oitavos. Em qualquer desses ângulos, somente a borda da frente é visível. Essa situação pode ser verificada, por exemplo, na cratera Lecce 614, proveniente de Valesio (Figura 11), com *tympanon* em três quartos, e na cratera de Montescaglioso, do Pintor do Nascimento de Dioniso (Figura 8), em sete oitavos. Um objeto circular que possua uma borda interna, como no vaso de Varsóvia, é incompatível para a função de *tympanon*, pois o pintor mostra que a pele não envolve o aro.

Mesmo que o objeto circular do vaso polonês possua fitinhas em seu entorno, isto não pode ser levantado como argumento bastante para identificá-lo como *tympanon*, posto que fitas são um adorno presente em vários objetos na pintura de vasos ápulos (tais como bolas e mesmo espelhos).

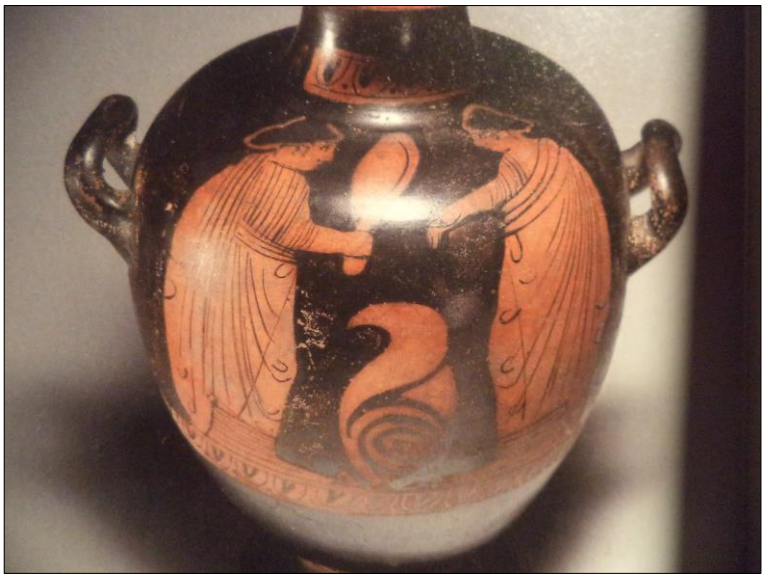
O TAMANHO DO OBJETO CIRCULAR

Um último aspecto que pode ser aventado contra a identificação deste objeto como espelho é o tamanho: seu diâmetro se estende do bico do seio até a parte superior da testa da mulher. Apesar de, nos vasos ápulos, a maioria dos espelhos seguirem um padrão

quanto ao tamanho do disco, que costuma ser pouco menor que o tamanho médio de um rosto, encontra-se um número razoável de espelhos maiores, em que o diâmetro se prolonga da parte média ou inferior dos mamilos até as sobrancelhas ou testa, como é o caso dos espelhos de Varsóvia e de Zurique (do bico do mamilo até as sobrancelhas), assim como do espelho na cratera em sino lucânica Wörlitz, Schloss E 130 (BALENSIEFEN, 1990, K8, pr.06.1) (Figura 16), do *skyphos* lucânico Palermo 9158 (BALENSIEFEN, 1990, K6, pr.3.2) (Figura 18)[15] e de uma pequena *hydria* ática de figuras vermelhas, conservada em uma coleção de Nordheim-Westfalen até 1954 e recentemente disponível no mercado suíço (Figura 19).

Figura 18 – *Skyphos* lucânico, figuras vermelhas. 410-380. The Pisticci-Amykos Group. The Palermo Painter (LCS Lucania 1/275, pr. 23.2). Palermo, Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas, collezione Duca della Verdura, 2158 (961). Fotografia: ©Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas di Palermo.

Figura 19 – Hídria ática, figuras vermelhas. Final do séc. V. Nordrhein-Westfalen, Coleção A.B. (até 1954). Cahn, Auktionen AG, Auktion 7, 3. November 2012, Basel, n. 249.



[15] Espelho semelhante, no tamanho e estrutura, encontra-se na cratera campaniforme lucânica, atribuída ao Amykos Painter, c. 420-410 a.C. São Petersburgo, Hermitage, B.4744. CVA Hermitage 1, pr. 7-7.

Na situação do espelho de Zurique, se fosse um jovem de 1,70m de altura, o diâmetro do espelho seria de aproximadamente 42cm; no caso do espelho de Wörtlitz, se fosse uma mulher com 1,60 de altura, o diâmetro equivaleria a aproximadamente 32cm. Mesmo que o registro arqueológico tenha revelado apenas espelhos de pequenas dimensões, fáceis para o manuseio na toalete diária, a tradição literária nos reporta a existência de espelhos grandes, como o μέγα κάτοπτρον usado por Demóstenes para treinar a dicção para seus discursos (Plut. *Dem*. XI.1).

Portanto, mesmo que em menor número, existiam espelhos maiores, e é razoável que usos especiais, diferentes do uso diário para o cuidado pessoal, pudessem corresponder a dimensões e formatos especiais. Esse seria o caso do uso no espelho de Varsóvia, para refletir a epifania do deus em contexto de ritual dedicado a Eros. Poderia ser também o caso dos vasos de Zurique e de Wörlitz, ao fazerem aparecer o rosto de um falecido, em contexto de misticismo funerário.

Formatos semelhantes ao de Varsóvia ocorrem em espelhos representados sobre outros objetos, de épocas distintas, em que se repete a indicação de especial, místico. Como o espelho grande segurado por uma centaura[16], para refletir a imagem de um pequeno Eros (amorino) tocando *aulos*, sobre o *skyphos* de prata e ouro do Cabinet des Médailles, do século I d.C., em uma cena de forte referência dionisíaca (BALENSIEFEN, 1990, K43, pr. 24. AVISSEAU-BROUSSET *et al*., 2017, p. 216-223 ; NIELSEN; WIRENFELDT MINOR, 2018, p. 55-59) (Figura 20)[17]. No caso, para Avisseau-Brousset *et al*. (2018, p. 217), "o jogo de espelho remete talvez à catoptromancia, adivinhação com espelho, parte integrante dos mistérios dionisíacos"[18].

Figura 20 – *Skyphos*, conhecido como "Skyphos dos centauros" (compõe-se de um par de vasos). Em prata, folhado a ouro. Prov.: Berthouville. Produção: Roma. Séc. I d.C. (época júlio-claudiana). Paris, Cabinet des Médailles, Biblioteca nacional, inv. 60 (56.6).

[16] Talvez Hippa, responsável pelos cuidados de Dioniso na primeira infância (TAYLOR, 2008, p. 119).

[17] Tesouro da localidade de Berthouville, achado em 1830, no Norte da França, na margem ocidental do Sena, na Gália Lugdunensis. Conforme Mathilde Avisseau-Brousset et al. (2018), trata-se de um depósito de ex-votos, instalado no início do séc. II, em um antigo santuário dedicado a Mercúrio Canetonensis, composto por várias peças de prata e bronze ofertadas ao deus, de produção datada dessa época ou do século anterior, muitas dessas peças sendo consideradas obras-primas da ourivesaria romana. Parte deste tesouro, os dois *skyphoi* com cena de centauros, datados do reino de Cláudio ou de Nero, com um programa iconográfico articulado, foram seguramente produzidos pelo mesmo ourives e adquiridos pelo mesmo comprador. Seu uso original era para o serviço do banquete, para o que convém sua iconografia fortemente dionisíaca. Foram mais tarde ofertados a Mercúrio, por Q. Domitius Tutus, como indica a inscrição: MERCVRIO AVGVSTO Q DOMITIVS TVTVS EX VOTO. Assim descrevem a cena Anne Marie Nielsen e Anna Wirenfeldt Minor (2018, p. 55): *"A female centhaur is holding up a large mirror – which reflects the scene in front of her: a cupid is playing a double flute standing on a large wine vessel, out of the mouth of which springs a panther"*, interpretação acompanhada por Avisseau-Brousset *et al.* (2018, p. 216-217).

[18] *"les jeux de miroir renvoient d'ailleurs peut-être à la catoptromancie, divination avec un miroir, partie intégrante des mystères dionysiaques*". Rabun Taylor (2008, p. 118-119) propõe outra interpretação. Identifica no objeto circular segurado pela centaura um *tympanon*-espelho, conceituado conforme o conceito de "laminação" na representação visual dos dois objetos, portanto, na visão dele, um híbrido que remete simbolicamente aos dois objetos.

A homologia formal é marcada por diferentes fatores: circunferência de porte médio, com diâmetro de aproximadamente 35 cm; aro largo, alguns casos com ornamentação na lateral, que não se confunde com a decoração presente na lateral de alguns *tympana*; desprovido de pegador (para mão) ou suporte (para ficar de pé); espelho em posição de três quartos, para mostrar a figura espelhada ou revelada tanto para um personagem da cena quanto para o espectador da imagem. Essas características ocorrem, por exemplo, no mosaico da Casa do Asno, em Djémila, na Argélia, datado do fina do quarto ou início do quinto século da era comum (BALENSIEFEN, 1990, p. 244, K52, pr.14; TAYLOR, 2008, p. 43, fig. 21), em que um espelho desse tipo é segurado por um amorino, espelhando de forma exata a deusa Afrodite, sentada confortavelmente sobre seu trono, uma grande concha marinha, sustentada por dois tritões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM ESPELHO DIFERENTE, PARA SITUAÇÕES ESPECIAIS – USADO EM RITUAIS PARA APARIÇÃO DE ESPÍRITOS OU REVELAÇÃO DE EROS

A forma do objeto circular do vaso de Varsóvia, com base no exposto acima, a partir da análise de fatores bastante variados, indica tratar-se sim de um espelho, porém um espelho para usos especiais. De fato, como assinala Trendall, o detalhe mais notável desse vaso está no espelho em si, pois nele vemos, com correspondência ótica, a imagem refletida de Eros. Diferentemente dos vasos de Zurique e de Nápoles, em que se pode ter o testemunho iconográfico da crença de que os mortos se manifestam no espelho, a *oinochoe* polonesa testemunha a crença de que Eros se revela na superfície especular.

Estamos aqui diante do culto em si da divindade Eros, oficiado por uma sacerdotisa, na qual poderíamos ver uma destas sacerdotisas do oráculo do espelho que, como Hartlaub (1951, p. 121) afirma, teriam existido na Grécia. O vaso registra a manifestação epifânica da divindade, provavelmente em situação que se ligava à mântica do oráculo do espelho. É essa a grande originalidade do vaso, pois a imagem que se reflete no disco polido não é de um ser físico comum, mas a imagem da epifania de um ser divino.

Com base no exposto acima, convergimos com a interpretação de A. D. Trendall e M.-L. Bernhard, de que o vaso polonês representaria um espelho. Retomando o argumento, consideramos que se trate de um espelho especial, dado seu caráter sagrado para uso em ritual solene, diferentemente daqueles de uso cotidiano, profano, de mais fácil manuseio e transportabilidade.

O pintor, apesar de suas dificuldades, produzindo em figuras vermelhas, em um momento em que os grandes artistas desta técnica já não mais atuavam, fez grande esforço para superar suas limitações, e gerou um objeto singular, muito valioso, pois, pela raridade da situação representada, o vaso parece ter sido apropriado por seu conteúdo místico já na sua própria produção, como sugerem a gravidade dada à figura feminina, na qual reconhecemos uma sacerdotisa de Eros e as mudanças de plano da representação da figura de Eros (como indica a presença, no desenho, de dois braços esquerdos).

O espelho representado pelo pintor pode ser incomum na iconografia, mas não é único. Seu paralelo mais próximo está na cratera campaniforme de Zurique. Principalmente os aros guardam grande similitude. Numa escala de tempo prolongada, sobre diferentes suportes, em tradições iconográficas independentes, o tipo se repete, indicando a possibilidade de que, mais do que uma solução iconográfica ocasional, esse espelho corresponda a um modelo real existente.

Por fim, o jarro de Varsóvia consiste em um dos testemunhos individuais mais pungentes da grande importância que os rituais dedicados a Eros atingiram no século IV a.C. (SCHNEIDER-HERRMANN, 1970; VERGARA CERQUEIRA, 2018a, p. 306-321), em especial na Itália meridional, como culto independente, para além de seus vínculos a Dioniso e Afrodite, em cujos ritos o espelho igualmente possuiria valor místico e uso

ritualístico. Tal adoração a Eros arraigou-se fortemente, inclusive entre populações não gregas, helenizadas em maior ou menor medida, como na região da pujante cidade dáunia de Canosa, fenômeno religioso de que o vaso polonês é um forte indício arqueológico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Ingrid Krauskopf lançar o problema e debater esse texto. Aos professores Philippe Jockey e Maria Beatriz Borba Florenzano, a oportunidade de discutir o tema com outros colegas. À Maria Engracia Muñoz-Santos e Carolina Kesser Barcellos Dias, a cooperação. Ao Departamento de História da UFPel, o apoio institucional. Os argumentos aqui defendidos são de estrita responsabilidade do autor. Aos museus de Boston, Palermo, Stuttgart e Zurique, agradeço as fotos oficiais e respectiva cedência dos direitos de publicação.

ABREVIAÇÕES

CVA: *Corpus Vasorum Antiquorum*. Bruxelas: Union Académique Internationale, desde 1922.

LCS: TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLOU, Alexander. *The Red-Figured Vases Lucania, Campania and Sicily*. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Clarendon Press, 1967.

LIMC : *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*. Union Académique Internationale, Bruxelas; Conseil Internationale de la Philosophie et des Sciences Humaines, Paris; Association Internationale d'Études du Sud-est Européen, Bucarest; UNESCO, Paris. Genebra: Artemis Verlag, 8 volumes, 1981-1995.

RVAp I: TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLOU, Alexander. *The Red-figured vases of Apulia*. *Volume I. Early and Middle Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

RVAp II: TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLOU, Alexander. *The Red-figured vases of Apulia. Volume II. Late Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Wolf-Dieter. *Darstellungen des Eros in Unteritalien*. Studies in Classical Antiquity – Band 2. Amsterdã : Editions Rodopi,1979.

AVISSEAU-BROUSTET, Mathilde; COLONNA, Cécile; DONDIN-PAYRE, Monique ; HOLLARD, Dominique. Luxe et piété: le trésor de Berthouville (n. 59-109). In: AVISSEAU-BROUSTET, Mathilde; COLONNA, Cécile (ed.). *Le luxe dans l'Antiquité. Trésors de la Bibliothèque Nationale de France*. Gand, Éditions Snoeck e Arles, Musée départamental Arles antique, 2017. p. 208-336.

BALENSIEFEN, Lilian. *Die Bedeutung des Spiegelsbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*. Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Band 10, Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1990.

BERNHARD, Marie-Louise. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Pologne, 8. Varsovie - Musée National, 5. Union académique internationale, Varsovie, 1970.

CASSIMATIS, Hélène. *Le lébes à anses dressées italiote.* Cahiers du Centre Jean Bérard, XV. Naples, Centre Jean Bérard, 1993.

CASSIMATIS, Hélène. Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes. *Mélanges de l'École française de Rome*, Antiquité, Paris, 110, 1, p. 297-350, 1998.

CASSIMATIS, Hélène. *Eros dans la céramique à figures rouges italiote*. Essai d'interprétation iconographique et iconologique. Paris : Boccard, 2014.

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

DEMOSTHENES. *Orations, Volume II: Orations 18-19: De Corona, De Falsa Legatione.* Translated by C. A. Vince, J. H. Vince. Loeb Classical Library 155. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926.

DI GIULIO, Annamaria. The frame drum as a Dionysian Symbol in Scenes on Apulian Pottery. *RidIM Newsletter*, Nova Iorque, 16, p. 2-7, 1991.

FORTI, Lidia. La vita quotidiana. In: PUGLIESE CARRATELLI, G. (ed.), *Magna Grecia. Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica*. Milão, Electa, 1988. p. 285-326.

GIGLIOLI, Giulio Quirino. *Corpus vasorum antiquorum.* Italia, 2. *Museo nazionale di villa Giulia in Roma,* 2. Union académique internationale, London/Milano, 1926.

HARTLAUB, Georg Friedrich. *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. Munique, Piper Verlag, 1951.

HERMANY, Antoine; LEGUILLOUX, Martine; CHAUKOWISKI, Véronique & PETROPOULOU, Angiliki. Sacrifices, Grèce. In: *THESAURUS CULTURS ET RITUUM ANTIQUORUM (ThesCRA)*, I: Processions – Sacrifices – Libations – Fumigations – Dedications. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.

JUCKER, Ines. *Der Gestus des Aposkopien.* Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst. Zurique: Juris-Verlag, 1965.

LISSARRAGUE, François. Comment peindre les Érinyes ? *Mètis. Anthropologies des mondes grecs anciens* (dossier: Avez-vous vu les Érinyes ?), Paris, 5, 4, 2006. p. 51-70 .

MACCHIORO, Vittorio. Zagreu – studi intorno all'orfismo. Nápoles: Vallecchi Edtiore, 1930.

MARTIN, Thomas Henri. *Études sur le Timée de Platon.* Paris: Ladrange, 1841.

NIELSEN, Anne Marie; WIRENFELDT MINOR, Anna. *High on Luxury. Lost Treasures from the Roman Empire*. Glyptoteket. Copenhague: Ny Carlsberg Glyptotek, 2018.

PEDERSON, Olaf. *Early Physics and Astronomy. A historical introduction*. Cambridge: University Press, 1993.

RUYT, Franz De ; HACKENS, Tony. *Vases grecs, italiotes et étrusques de la collection Abbé Mignot*. Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire d'art, 1974.

SARIAN, Haiganuch. s.v. "Erynis", LIMC III, Bruxelas, Union Académique Interrnationale, p. 825-843, pr. 595-606, 1986.

SCHNEIDER-HERRMANN, G. Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei, *BABesch*, Annual Papers on Mediterranean Archaeology, Amsterdã, 45, p. 86-117, 1970.

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

TARZIA, Milena. *O orfismo e a representação mítica de Dioniso Zagreu na Grécia clássica: uma análise historiográfica*. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, Assis, 2019.

TAYLOR, Rabun. *The moral mirror of Roman art*. Cambridge: University Press, 2008.

TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLOU, Alexander. *The Red-Figured Vases Lucania, Campania and Sicily.* Oxford: Clarendon Press, 1967.

TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLOU, Alexander. *The Red-figured vases of Apulia. Volume I. Early and Middle Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLOU, Alexander. *The Red-figured vases of Apulia. Volume II. Late Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. Espelho: imagens e significados na pintura dos vasos ápulos (séc. IV a.C.). In: *La visión especular: el espejo como tema y como símbolo*. Selecta Philologica, 10. Barcelona, Calambur editorial. Valência, Universitat de Valencia, 2018a. p. 273-324.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. Erotic mirrors. Eroticism in the mirror. An iconography of love in ancient Greece (fifth to fourth century B.C.). *Heródoto*, Unifesp, 3.1, p. 153-187, 2018b.

WILDBERG, Christian. Dionysos in the Mirror of Philosophy: Heraclitus, Plato, and Plotinus. In: SCHLESIER, Renate (ed.). *A different God? Dionysos and ancient Polytheism*. Berlim, de Gruyter, 2011. p. 205-232.

WINCKELMANN, Johann Joachim*. Geschichte der Kunst des Alterthums.* 2ª*.* Edição. Viena: Wiener Akademie der bildenden Künste, 1776.