



A DANÇA COM VÉU NA MAGNA GRÉCIA: A EVIDÊNCIA DA PINTURA DOS VASOS ÁPULOS E DAS FIGURINHAS DE TERRACOTA (SÉC. IV-III A.C.)*

THE VEILED DANCE IN MAGNA GRAECIA: THE EVIDENCE OF APULIAN VASE-PAINTING AND TERRACOTTA FIGURINES (4TH-3RD C. BCE)

FÁBIO VERGARA CERQUEIRA
Universidade Federal de Pelotas
fabiovergara@uol.com.br

* Pesquisa realizada com o suporte do CNPQ (Bolsa Produtividade PQ1d), da Fundação Humboldt, Alemanha (Bolsa "Experienced Researcher") e da École française de Rome ("Chercheur résident", 2022). Agradeço colaboração de: Rosario Maria Anzalone, curador do Museo di Antichità de Turim; Frederik Vingaard Rasmussen, assistente do Museu Nacional de Copenhague; Federica Giacobello, da Universidade de Milão; Lidiane Carderaro, MAE/USP; Ilaria Parisi, École française de Rome; e Nicolas Laubry, Paris Leste - Créteil. Diferentes versões deste paper foram apresentadas entre 2022 e 2024, em eventos chancelados pelo Archaeomusicology Interest Group - AMIG/AIA, pela MOISA Society e pelo Grupo Brasileiro de Estudos sobre a Música Greco-Romana e suas Ressonâncias - GBEMGRR. Uma abordagem sobre o tema foi publicada previamente em inglês (Vergara Cerqueira 2023a).

DOI : 10.26512/dramaturgias29.59426

Resumo

A representação da dança com véu marca um repertório singular da cultura coreográfica grega antiga. Essas dançarinas com véu estão representadas em objetos variados e durante um período extenso, cujo desafio de interpretação tem despertado interesse de pesquisadores desde o século XIX. Mesmo que de longe as figurinhas de terracota sobrepõem numericamente a pintura de vasos, como testemunho desta dança, a iconografia vascular tem a vantagem de inseri-la em uma narrativa. Nosso foco será evidenciar a singularidade no contexto da Magna Grécia nos séculos IV e III. A dançarina com véu aparece em algumas cenas de casamento na pintura de vasos do Ápulo Médio e Ápulo Final (370-300 a.C.), em cenas que indicam a música e a dança praticadas nestas festas. O que essa dança significa? Sugere a sensualidade da noiva (nymphé)? Ou é uma metáfora da pureza virginal da noiva ou da pudicícia moral da future esposa? Trata-se de uma dança performada durante um rito pré-nupcial, como a anakalypteria (ritual de retirada do véu da noiva)? Exploraremos as diferentes possibilidades de interpretação, buscando enfatizar a sua singularidade no contexto da iconografia italiota, em contraste com o conjunto das evidências gregas, sobre diferentes suportes (e.g. figurinhas de terracota, estatuetas de bronze, pinturas de vaso).

Palavras-chave: Dança com véu, Magna Grécia, Iconografia, Cerâmica ápula, Coroplástica..

Abstract

The iconographic representation of the veiled dance is a testimony of a unique repertoire of ancient Greek choreographic culture. Veiled dancers are represented on a variety of objects and over a long period. Its interpretation challenges researchers since the 19th century. Even though terracotta figurines far outnumber the evidence of vase-painting, as a testimony to this dance, vase-painting has the advantage of inserting it into a narrative. Our focus will be to highlight its singularity in the context of Magna Graecia in the 4th and 3rd centuries. The veiled dancer appears in some wedding scenes in Middle and Late Apulian vase-painting (370-300 BC), in scenes that indicate the music and dance practiced at these parties. What does this dance mean? Does it suggest the sensuality of the bride (nymphé)? Or is it a metaphor for the virginal purity of the bride or the moral modesty of the future wife? Is it a dance performed during a pre-nuptial rite, such as the anakalypteria (ritual of removing the bride's veil)? We will explore the different possibilities of interpretation, seeking to focus on its singular meaning in the context of Italiote iconography, in contrast with the set of mainland Greek evidence, on different supports (e.g. terracotta figurines, bronze statuettes, vase-painting).

Keywords: Veiled dance, Magna Graecia, Iconography, Apulian Pottery, Coroplastics.

A

o realizar o levantamento da iconografia dos instrumentos musicais na pintura dos vasos ápulos, produção de tradição grega do Sul da Itália, defrontei-me com um conjunto de imagens que despertou meu interesse, pois intuí possuírem um sentido bastante singular, e também revelador do sistema de sentido da imagética greco-indígena do Sul da Itália, da assim conhecida Magna Grécia. O repertório iconográfico ápulo do século IV a.C. revela uma série muito interessante, apesar de contida em um número reduzido de vasos. Trata-se das cenas de dança com véu (veiled dance, danza ammantata, Manteltanz, danse voilée), como podemos ver em destaque em uma pelike conservado em Copenhague (Fig. 1).



*Figura 1 – Dança com véu em festa de casamento, acompanhada do aulos
Pelike ápula de figuras vermelhas. The Painter of Copenhagen Dancer (RVAp 18/123). c. 340 - 320 AEC.
Copenhagen, National Museum, Chr. VIII 316 (B154).
CVA Copenhagen, National Museum 6, nº IV D, pr. 261 1a-c; 262.1.
Photo: Nora Petersen | National Museum of Denmark - CC-BY-SA*



Figura 2 - "Baker Dancer".

Estatueta de bronze de uma dançarina com véu e máscara. Supostamente de Alexandria. Séc. III-II AEC. Nova Iorque, Metropolitan, inv. 1972.118.95. Public Domain | ©www.metmuseum

Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255408> Acesso em 29/03/2025

Esta *pelike* nos mostra uma figura feminina performando a dança com véu, que será objeto da nossa análise. O número limitado de exemplares desta série não retira sua importância, quer porque segue em alguns aspectos um padrão constante verificado nas representações desta dançarina sobre vários suportes, quer por sua singularidade no tocante à pintura de vasos, onde são comuns o tema da dança e o tema do véu que cobre a cabeça ou o rosto de uma mulher, mas não é tão comum a combinação entre ambos, a dança do véu em si como gênero coreográfico.

O exemplo mais conhecido da "mantle dancer" é a estatueta de bronze Nova Iorque, Metropolitan Museum 1972.118.95, apelidada "Baker dancer" em razão do nome de seu doador (Fig. 2), o qual reportou ser proveniente de Alexandria. A peça data do III ou II século a.C. Observando-a sob os quatro flancos, é possível visualizar com acuidade o efeito de sensualidade gerado pelo movimento dos braços por de dentro do manto (*himation*) que cobra a túnica (*peplos*), ajustando-se às curvas do corpo, enquanto as partes mais soltas do vestido fazem movimentos mais livres, esvoaçantes, na medida da intensidade dos giros que a dançarina faz com o corpo. Esse efeito de sensualidade contrasta com o rosto escondido pelo véu, ficando a descoberto apenas os olhos e parte da testa. Percebe-se inclusive como a posição dos braços, sob o manto, contribuem para gerar o movimento giratório de pirueta.

Desde o século XIX, este conjunto tem chamado a atenção dos pesquisadores, em especial, as dançarinas com véu ("mantle dancers", "verhüllte Tänzerinnen"). A primeira publicação coube a Heinrich Heydemann (1879), que delimitou a recorrência da figura da dançarina com véu em diversos tipos de suportes iconográficos, com o fito de interpretar uma estatueta de bronze que havia sido incorporada à coleção do Museu de Turim (Fig. 3), encontrada em um santuário na colônia romana de Industria.

Heydemann pode assim identificar o que seria o tipo iconográfico, com suas sete variantes. Desde então a interpretação das figurinhas de "veiled women" tem desafiado os estudiosos, que propõem hipóteses variadas: integrantes de serviço de culto, acompanhadas de musicistas; dançarinas que acompanhariam as pranteadoras; e até dançarinas profissionais (inclusive ligadas aos divertimentos e prazeres sexuais).

As figurinhas de terracota são o suporte em que a temática da dançarina com a cabeça e rosto cobertos por véu ou manto possui maior expressão numérica. Em seu estudo sobre as terracotas com "veiled women", Nathalie Martin (2019:224) levanta um total de 328 objetos com a representação, sobre suportes variados (estatuetas de bronze, espelhos, joias, afrescos, baixos-relevos, vasos, mármore), mas de longe o objeto numericamente mais representativo são as figurinhas de terracota, que correspondem a 86% do total (284 exemplares), em segundo lugar estando os vasos (10%).

Como exemplo deste repertório, podemos observar a figurinha ápula Milão A.997.01.363 (Fig. 4). A maior concentração destas terracotas se dá na Ásia Menor, nomeadamente em Esmirna e Troia, seguida da Beócia, Ática e Corinto (Martin 2019:226), sendo produzidas entre o último terço do século IV e meados do séc. I AEC.



Figura 3 - "La danzatrice di Industria" ("Verhüllte Tänzerin").

Estatueta de bronze. Encontrada no santuário de Ísis na colônia romana de Industria, escavado em 1811/1813.

Séc. I-II EC. Turim, Museo di Antichità, inv. 902. Photo:

©Musei Reali Torino. Heydemann, 1979, pl. 1. Naerebout 2002, 65.

Disponível em: https://museireali.beniculturali.it/catalogo-on-line/#/dettaglio/472571_Danzatrice%20di%20Industria

Acesso em 29/03/2025



Figura 4 – Dançarina com véu

Figurinha de terracota ápula. c. 250-150 AEC. Milão, Civico Museo Archeologico, A.997.01.363. Sena Chiesa, 2004, cat. 360. Foto: F. Vergara Cerqueira (2022).

A maioria destas estatuetas de terracota tem proveniência desconhecida (c. 160), mas se conhece o contexto de uma boa parte delas, prevalecendo o contexto sagrado, de santuários (c. 60), seguido do contexto funerário (c. 20) e doméstico (menos de 10), sendo provável que uma parte significativa do material de origem desconhecida remanescente de escavações do séc. XIX seja oriundo de tumbas. Desta diversidade de contextos de achado, afere-se também a diversidade de contextos de performance da dança com véu, de contextos religiosos e não religiosos. Como exemplo, com base nos exemplares encontrados no templo de Deméter em Corinto, relaciona-se sua performance ao culto desta deusa, ou, no caso de Troia, aos cultos de Deméter e de Cibele. Conforme o autor e o contexto de achado, a dança com véu foi associada também aos cultos dos Coribantes, de Dioniso, de Adônis e de Ártemis (Martin 2019:226).

A característica central da dança é ser performatizada por mulheres quase completamente cobertas com véu. Quanto a este aspecto, já se constata aí uma variação: em grande parte dos casos, apenas os olhos estão descobertos; em outros tantos, olhos e nariz; mas também há os casos em que todo o rosto está a descoberto, mesmo mantendo a cabeça protegida com o véu. Este manto recobre uma túnica bem ajustada ao corpo, mas o movimento das dobras desta vestimenta indica que se trata de uma dança em rodopio ("Wirbeltanz", "whirling dance"). Outra singularidade é ser uma dança que valoriza muito o movimento das mãos, em gestos graciosos, mas intensos, mesmo que escondidos sob o manto, de modo que o movimento das mãos gera também formas delicadas e sensuais nas próprias vestes, esticando-as, para assim se ajustarem ao corpo

destacando sensualmente suas curvas. A túnica cobre até os pés. A dançarina ergue-se na ponta dos pés, calçando sapatilhas brancas, um pé a frente do outro, indicando o giro. Mesmo que o vestido ajustado revele certo componente de sensualidade desta dança, não se trata via de regra de vestido transparente (ao menos não na pintura de vasos, diferente de terracotas mais tardias, do Helenístico médio e final); em vez disso, na pintura de vasos repetem-se os tecidos bordados ou estampados. Heydmann (1879:16), na observação atenta do repertório, veio a definir que o “mais importante é a graça do movimento do corpo por meio da diversidade das dobras” do tecido, as quais o sutil mas intenso movimentar-se das mãos destaca, ao estender para cima parte do planejamento, e aqui podendo alternar a forma de cobrir o rosto. Há algo de intenso e contido ao mesmo tempo, de sensual e de reservado, de esconder e mostrar um pouco, que se revela no conjunto desta extensa série iconográfica, que segue um padrão, mesmo que com muita variação na combinação dos detalhes.

Já Elisabet Friesländer (2001:2) considera a dança com véu a “glorificação do *himation*”, no sentido de que é o manto em si seu principal instrumento e atributo, responsável por todas as expressões e emoções que prendem o interesse do público por meio do jogo de ocultamento que promove, ao mesmo tempo que anuncia aqui e ali as curvas do corpo que esconde.

Apesar de as figurinhas de terracota representarem um repertório que testemunha razoável variabilidade nos detalhes de indumentária, coreografia e expressão corpórea e facial da dançarina, a pintura de vasos, atingindo cerca de 10% deste universo documental, tem a vantagem de inserir a dançarina em uma narratividade que nos fornece mais elementos interpretativos, tais como marcadores de lugar, acompanhamento musical e situação cotidiana de performance desta dança, bem como personagens e objetos a ela associados, de modo que procuraremos focar nestes aspectos.

A presença destas cenas de dança com véu na arte italiota, que é como denominamos a arte produzida no contexto das cidades coloniais gregas do Sul da Itália, é uma singularidade da pintura de vasos ápulos, e apresenta uma certa coerência, que diz da forma de institucionalização desta dança na sociedade e nas representações culturais da cidade grega de Tarento e dos núcleos urbanos ápulos helenizados, nomeadamente de Ruvo no Norte da Peucécia, de onde provém parte significativa destes vasos. A quantidade de personagens e a complexidade da narrativa, nas cenas que representam a dança com véu nos vasos ápulos, varia conforme o tamanho e forma do vaso, de acordo com a área disponível ao pintor. Enquanto um *loutrophoros* e uma *pelike* permitem representação de cenas mais complexas, um *tondo* de um prato ou a superfície de um *lekythos* possibilitam abordagens mais sintéticas. Por esta razão, é interessante colocar em relação as cenas que estão nos vasos menores e nos maiores. Analisaremos aqui um breve catálogo de doze vasos ápulos, que possibilita compreender o olhar predominante dos pintores de vaso sobre esta dança, e daí deduzir a forma prevalente de sua integração social na Apúlia e em Tarento.

Iniciemos pelo *lekythos* de Essen (**Fig. 5**), datado de c. 360-350 a.C., em cuja superfície estão representadas três mulheres, a do centro, sentada, tocando um instrumento musical, e a da direita, de pé, realizando a performance da dança com véu. A dançarina, sobre a ponta dos dedos dos pés, faz o movimento giratório que gera o efeito esvoaçante das vestes, compostas por uma longa túnica coberta por um não menos longo manto, o qual ela estica e impulsiona com o movimento dos braços, escondidos sob este, colocando o braço esquerdo atrás da lombar, e levando o direito ao queixo, baixando levemente a cabeça, essa também coberta pelo manto, estando expostos

apenas os olhos e parte do nariz. Ela usa um manto liso, ornamentado apenas por uma faixa preta na bainha, que se pode observar nas extremidades e na parte que cobre a cabeça. A terceira figura feminina, de pé, à esquerda, atrás da musicista, vestindo um *chiton* pregueado e acinturado, ganha importância para se compreender a significação da performance coreográfica: ela tem nas mãos um espelho e um cacho de uvas, objetos que vinculam a cena ao campo de significação respectivamente de Afrodite e de Dioniso, associação muito recorrente no imaginário ápulo-tarentino. Mesmo que o pintor destaque as personagens e a performance musical-coreográfica, ele não se omitiu de nos indicar os marcadores de espaço: encontram-se em um terreno acidentado, montanhoso, cujas linhas e plantas outrora pintadas com cores vivas são apenas parcialmente visíveis hoje (Froning 1982:215). Além do motivo floral, uma rosácea e algumas gramíneas ao chão, o pintor apresenta, com linhas brancas, formações monticulares, rochosas (?), de diferentes tamanhos.



Figura 5- Dança com véu acompanhada do "sistro ápulo".

Lécito ápulo de figuras vermelhas. Painter of the Dublin *situlae* (RVAp 15/44a). c. 360-350 AEC.

Essen, Museum Folkwang und Ruhrlanmuseum, inv. 1974/158.A3.

Foto: Froning, 1982, fig. 150.

A musicista acomoda-se sobre uma base deste tipo e descansa seu pé direito sobre uma base menor. Entre ela e a mulher à esquerda, e atrás desta, percebem-se outras linhas curvas que indicam a paisagem montanhosa. Portanto, a performance não se dá em um espaço doméstico e tampouco se associa a elementos arquitetônicos de santuário: não se veem cadeiras ou colunas, nem pilares e janelas. Trata-se assim de um espaço externo, na natureza, que pode ser um espaço imaginário no além, de modo apropriado à escatologia nupcial-funerária ápula, modo de representar e crer em um além-túmulo em que se somam os favores e proteção de Afrodite e de Dioniso, para que a eternidade seja agraciada pela continuidade da vida amorosa marital. Assim, em havendo uma associação simbólica com os domínios de Afrodite e Dioniso, essa dança se relaciona diretamente às concepções místicas ligadas ao casamento, para a vida no aqui e no além (Smith 1976; Vergara Cerqueira 2018a).

Essa associação da dança com véu ao domínio de Dioniso e de Afrodite repete-se no *loutrophoros* Nápoles inv. 82265 (H 3242), proveniente de Ruvo e datado de 360-350 (Fig. 6). Trata-se de um vaso com proveniência e contexto ruvestino razoavelmente

identificados (Giacobello 2020:137-138). O *loutrophoros* oval ápulo é um vaso que dispõe de espaço bastante amplo para receber cenas com narrativa iconográfica muito pormenorizada, diferentemente do espaço limitado que o *lekythos* disponibiliza ao pintor. Deste modo, o nosso *loutrophoros* recebe decoração figurada em três níveis: no colo e nas faixas superior e inferior da pança. Nos dois lados do colo do vaso, estão representadas cabeças de mulheres, em meio a motivos vegetais e florais, que remetem aos jardins fantásticos associados ao espaço imaginário de Afrodite protetora dos amantes e dos amores no além-túmulo. Na face anterior do vaso, o Anodos de Afrodite, com sua cabeça emergindo do botão de uma flor, indica a crença nos auspícios da deusa com relação ao além-túmulo. Essa proteção está bem atrelada às cenas representadas nas faixas superiores da pança, nos dois lados do vaso. Na face anterior, que não representamos aqui, abaixo da cabeça de Afrodite, em um ambiente do palácio de Menelau em Esparta, o pintor representa o enamoramento entre Helena e Páris, estando o ambiente amoroso de sedução associado à música da harpa e à oferenda à deusa Afrodite feita por meio da queima de incenso no *thymiaterion* (incensário).



Figura 6 - Dança com véu acompanhada de aulos nas bodas de Dioniso e Ariadne
Loutrophoros ápulo de figuras vermelhas. Achada em uma tumba da localidade S. Angelo, Ruvo, em 27 de maio de 1836. *The Group of Ruvo 423 (RVAp 15/44)*. c. 360-350 AEC.
 Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82265 (H 3242).
 Foto: F. Giacobello

Na fase posterior do vaso, aqui representada, o namoro lendário entre heróis cede lugar a um casamento divino, a *hierogamia* de Dioniso e Ariadne. O deus e a princesa cretense se acomodam sob a sombra de um pergolado de uvas, onde os cachos nos remetem também à figura da esquerda do lécito de Essen, e sobre um colchão disposto em uma elevação do solo, o qual cumpre assim a função de uma *chaise longue* – sob o colchão vemos as linhas que indicam não se tratar em si de um mobiliário fabricado, de um divã, mas de uma superfície feita usando elementos naturais. O deus, na forma imberbe preferida dos pintores ápulos, está recostado sobre uma almofada e segura seu *thyrsos*; Ariadne por sua vez segura um espelho, que conecta também com a figura da esquerda no vaso de Essen. Mas o espelho aqui não deve ser visto como o atributo iconográfico de Afrodite, como ocorre em outros vasos. O espelho na cultura visual ápula é polissêmico, e aqui remete à ideia de a moça estar preparada para o casamento (Cassimatis 1993; Vergara Cerqueira 2018b). Esse colchão é longo o suficiente para acomodar, na extremidade esquerda, uma moça, sentada, que sopra o *aulos*. A *auletris*

faz o acompanhamento musical da veiled dance, performatizada por outra moça, com apenas os olhos e nariz expostos, girando sobre a ponta dos dedos dos pés, e realizando um movimento de braços diversos da dançarina do *lekythos* de Essen. O pintor agora representa-a envolvida não em um manto liso, mas sim com estampas bordadas em cor preta, finalizado com uma faixa preta nas bordas, com detalhes que a diferem da anterior. Flanqueiam a cena, à esquerda, uma mulher com um *tympanon* e um *thyrsos*, com funcionalidade menádica no contexto, e, à direita, um sátiro que avança em direção ao casal divino com um *thyrsos* e lenços ornamentados, e, atrás dele, encerrando a cena, outra mênade, sentada (Giacobello 2020: cat. 53, p. 135, pl. VIII.1).

Mesmo que o *tympanon* componha bem com o conjunto dionisíaco da cena, estando na mão de uma mênade, é a música do *aulos* que se integra à performance coreográfica. O espaço externo, na natureza, está indicado pelas diversas linhas de pontos brancos sob os pés do casal, da *auletris* e da mênade à direita – esse espaço externo é propício para o enlace entre Dioniso e Ariadne. Contrasta com a cena do lado oposto do vaso, com o espaço doméstico palaciano da cena em Esparta, como indica o mobiliário. Mesmo que Dioniso reine na cena, a iconografia se relaciona ao domínio de Afrodite, pela índole amorosa do momento representado, como indicam o casal de passarinhos no chão abaixo dos pés de Dioniso e o passarinho (hoje quase apagado) que se aproxima com uma fita para coroar a princesa – são pássaros que na iconografia ápula fazem parte do domínio da deusa do amor. Assim, é como uma dança ligada à cerimônia de casamento que a dança com véu se coloca neste *loutrophoros* de Nápoles, assim como já indicava o espelho no *lekythos* de Essen. Considerando os dois vasos, vislumbramos duas possibilidades de acompanhamento musical, o *aulos* e o sistro.

Neste ponto, nossa análise nos leva ao terceiro vaso de nossa série, uma *pelike* ápula de figuras vermelhas conservadas em Copenhague (Fig. 1). Separada por uma a duas gerações dos vasos anteriores, produzido na esfera de influência do Darius-Underworld Circle, entre 340-320 a.C., esta *pelike* retoma o tema da dançarina com véu, inserindo-a em uma cena definitivamente matrimonial. Não estamos aqui nas esferas mitológicas ou lendárias, de narrativas contadas por meio de deuses e de heróis, nem tampouco estamos em uma representação do imaginário do além-túmulo. Aqui o pintor nos leva ao ambiente festivo do dia do casamento, da festa que ocorria no espaço doméstico da casa. No plano inferior da cena o pintor traz diferentes momentos do ritual de união nupcial entre noivo e noiva, com dois Eroles a coroarem com um *stephanos* a cabeça do rapaz e da moça.

Já no campo superior o que ele mostra é a festa, animada com dança e música. As possibilidades musicais desta festa são variadas, visto serem representados quatro instrumentos musicais (*aulos*, cítara retangular ápula, harpa e sistro ápulo). Mas a ênfase está na coreografia da dança com véu, acompanhada pelo *aulos*, não se descartando que a musicista da direita possa produzir alguns acordes de acompanhamento com a harpa.

Um manto bordado com motivos em cruz cobre a dançarina até a cabeça, ficando visíveis apenas seus pés, calçando sapatilhas brancas, e seu rosto, com queixo, boca, nariz, olhos e parte dos cabelos expostos. Os braços, escondidos sob o *himation*, realizam uma combinação de movimentos semelhante aos do *lekythos* de Essen, comentado acima. O conjunto analisado até aqui aponta que a abordagem da dança com véu na pintura dos vasos ápulos a caracteriza como uma dança solo ligada à celebração do casamento, tendo um sentido ao mesmo tempo festivo e ritualístico.

A ânfora Nápoles 3220 (Fig. 7), proveniente igualmente de Ruvo, parece ser uma rara exceção à característica de ser uma dança solo: no colo da ânfora o pintor representou a cabeça de Adônis, caracterizado pelo gorro frígio, entre duas moças calçando sapatilhas

brancas e vestindo manto longo que cobre a cabeça e deixa livres somente olhos e nariz, com os braços escondidos sobre o manto, repetindo movimentos já verificados nos exemplos anteriores. A ligação com Adônis coloca de novo a dança no campo de Afrodite e da significação amorosa. O fato de o pintor representar duas dançarinas não necessariamente descaracteriza o fato de ser uma dança solo, pois pode ter sido uma opção para o equilíbrio da distribuição das figuras na cena do colo do vaso (Heydemann 1879:5-6, A).



Figura 7 – Par de dançarinas com véu flanqueando cabeça de Adônis
Ânfora ápula de figuras vermelhas. The Darius Painter (RVAp II 18/497-498). c. 330 AEC.
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81952 (H 3220).
Giacobello 2020, 163-166, cat. 66. Foto: Federica Giacobello.

Este é o primeiro exemplo analisado até aqui em que aparece, na pintura de vasos ápulos, a transparência do túnica como uma característica da dançarina com véu. O Pintor de Dario pode estar fazendo uma referência, como sugere Federica Giacobello (2020:166), às Adônias, assim aludindo à presença desta dança no contexto ritualístico desta festividade. A transparência era mais comum nos vasos áticos, como vemos em uma cratera em cálice ática, do Estilo Clássico Tardio, chamado Estilo Kertch, datada do primeiro quartel do séc. IV AEC¹.

Além da ânfora Nápoles H 3220 de Ruvo, recém analisada, podemos identificar outros três exemplos da transparência entre os doze vasos ápulos com representação da dançarina com véu. O primeiro exemplo é uma *oinochoe* ápula encontrada em Tarento (Fig. 8), na qual se vê uma moça performando uma dança com véu. O pintor enfatiza tanto o rápido movimento giratório, ao mostrar a ponta esvoaçante do manto, quanto o contraste entre a sensualidade do seu corpo, visível através da transparência do tecido, e seu rosto completamente tapado pelo manto – somente seus olhos não estão cobertos! A dança em si é o único elemento narrativo desta cena, além de um cacho de uva e de uma *phiale* em forma de *omphalos* (ou um *tympanon*?), representada no campo. Esta cena de apelo sensual recebe elementos ritualísticos por meio destes dois elementos.

¹ Dançarina com véu entre par de sátiros (cena duplicada nos dois lados do vaso, variando o momento da dança, no lado A, véu cobrindo parte do rosto, no lado B, rosto descoberto, com véu jogado sobre as costas). Cratera em cálice ática de figuras vermelhas. Estilo Kertch. Provavelmente de Atenas. c. 380 AEC. Munique, Antikensammlungen, SH 2387. Kreuzer 2020, pl. 42.1-4, 43.1-4. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Munich+2387&object=Vase> Acesso em 29/03/2025.



Figura 8 – Dançarina com véu com vestindo manto transparente
Oinochoe ápula de figuras vermelhas. Encontrada em 1921 em Contrada Vaccarella, em Tarento. c. 350-325 AEC. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 20406. Foto: F. Vergara Cerqueira (2022).

O segundo exemplo é uma *chous* ápula de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Felton, datada de c. 380-360 AEC, anteriormente na coleção Derwa em Lüttich, que representa uma dançarina, com uma túnica e manto transparentes, cobrindo sua cabeça e rosto, deixando expostos somente os seus olhos (Fig. 9). Acompanha a dançarina um Eros, que sopra o *aulos*. A presença de Eros como um músico que acompanhada a dançarina sugere que esta performance poderia ter um contexto ritualístico, relacionado à iniciação amorosa da *nymphé* (noiva), ritual em que a transparência erótica faria sentido.



Figura 9 – Dançarina com véu vestindo manto transparente e Eros soprando aulos. Oinochoe ápula de figuras vermelhas. The Felton Painter (Trendall RVAp II Suppl. 40/81c). c. 380-360 AEC. Liège, coleção privada (coleção Derwain). Schauenburg 2001, fig. 8. Desenho: Lidiane Carderaro (2022).

O terceiro exemplo é um lécito ápulo de figuras vermelhas, de uma coleção privada alemã, publicado por Konrad Schauenburg, datado de 340-330 a.C., em que vemos uma cena mais complexa, com seis figuras, sendo um Eros, dois homens e três mulheres (Fig. 10).



Figura 10 - Mulher de pé com véu e sistro ápulo.
Lekythos ápulo de figuras vermelhas. c. 340-330 AEC.
Coleção privada alemã II, no. 45 (Schauenburg 2001, 77, fig. 1-5).
Desenho: Lidiane Carderaro (2022).

Os personagens principais podem ser identificados como o casal acomodado sobre a *kline* (à esquerda), que se abraçam e se beijam, os quais podemos identificar como a noiva e o noivo. Mais à esquerda, uma mulher com *tympanon* e *phiale*, e, em frente e pouco acima dela, um pequenos Eros voando para coroar a cabeça do noivo. À direita, uma mulher de pé e um jovem sentado. Ocorre aí uma conversa. O garoto está nu, sentado sobre seu manto. Ela segura um instrumento musical, o sistro ápulo (alternativamente nomeado pelos autores modernos como sistro retangular, xilofone ou *psithyra*). Pelo modo como ela está se vestindo, foi caracterizada como uma dançarina com véu, mesmo que não esteja representada dançando, no momento retratado pelo pintor. O sistro ápulo é consistente com a performance da dança com véu, como vimos no lécito de Essen, apesar de que este instrumento tenha também um simbolismo associado à Afrodite. A túnica que esta mulher de pé usa é transparente, assim como o *khiton* da noiva, que está sentada. Eu vejo aqui o pintor replicar o casal, em dois momentos diferentes, em uma mesma face de um vaso, o que não é incomum na pintura de vasos ápulos. Assim, representando dois momentos, o pintor indica que a performance da dança com véu por parte da noiva seria considerada algo preparatório para sua futura vida amorosa.

A *oinochoe* Tarento 52555 (Fig. 11), datada de 460-450 AEC, retrata a dançarina vista do peito para cima, com o torso, os braços, a cabeça cobertos, e o rosto parcialmente escondido pelo manto. Assim, esta *oinochoe* nos dá um outro exemplo de dançarina com véu, em um contexto de performance que não podemos definir, uma vez que os marcadores de espaço não são representados. A abordagem do pintor deste vaso corrobora a popularidade da dança com véu na sociedade tarentina de meados do século IV, porque bastava representar sua figura apenas em parte, para ser reconhecível. Mas o que indica que ela é uma dançarina e que ela está dançando? O que a diferencia da mulher loira, vestida de modo semelhante, somente com os olhos descobertos, que nos olha por detrás de uma janela, como representado em no lécito sobrepintado Tarento 99195?² O pintor deste lécito representa somente o busto, sem deixar elementos suficientes para diferenciar de uma mulher comum, enquanto que o pintor da *oinochoe* que analisamos aqui, mesmo a representando do peito para cima, indica o movimento dos braços, cobertos pelo manto, de acordo com o tipo padrão das dançarinas com véu registradas na pintura de vasos e nas estatuetas de terracota.



Figura 11 – Dançarina com véu representada do peito para cima.

Oinochoe ápula de figuras vermelhas. Encontrada em 1950 na Via Alighieri, em Taranto. c. 360-350 AEC. Tarento, Museo Archeologico Nazionale, 52555. Foto: F. Vergara Cerqueira (2022).

² Lécito sobrepintado no estilo di Gnathia. Encontrado no Corso Italia, em Taranto, em 1992. c. 350-325 AEC. Tarento, Museo Archeologico Nazionale, inv 99195.

Nota-se a elevada estima que tinham por esta dança pelo gosto de explorar os seus detalhes e de representá-la em destaque. O pequeno *skyphos* Nápoles H 2303, encontrado em Armento na Lucânia ocidental (**Fig. 12**), mostra de um lado Dioniso sentado e de outro uma figura feminina dançando na ponta dos pés, quase completamente coberta com o manto, que deixa visíveis somente olhos, nariz e parte dos cabelos. Ela faz um giro intenso, como indica o movimento esvoaçante de seu manto. H. Heydemann, pela associação com Dioniso no outro lado do vaso, vê na dançarina uma mênade. Não sou tentado a acolher esta interpretação, pois a meu ver a dançarina com véu não se insere no repertório das danças praticadas por mênades ou bacantes no contexto ápulo-tarentino. A relação aqui com Dioniso está na conexão entre este e Afrodite nas crenças funerárias da região. Porém, em sendo um vaso de pequenas proporções, o pintor optou por realçar, como único elemento representado, a figura da dançarina, sequer evidenciando o acompanhamento musical.



Figura 12 – Dança com véu (lado A) e Dioniso (lado B).

Skyphos ápulo de figuras vermelhas. Encontrado em Armento, produzido provavelmente em Armento (ou em Ruvo?). Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, H 2303.

Foto: Marchioro 1912:290, fig. 17.

É bem provável que o gênero coreográfico da dança com véu, mesmo que vinculado fundamentalmente ao ritual de casamento na região, tenha se descolado desta prática cotidiana e passe a ser apreciado independentemente como uma dança. Dois outros vasos provenientes de Ruvo reforçam essa possibilidade. A caneca Ruvo 1167 (**Fig. 13**) mostra duas personagens femininas, em uma cena que não apresenta marcadores espaciais domésticos. À direita, sentada sobre uma base, uma mulher toca *aulos*, acompanhando a mulher da esquerda, com o corpo completamente envolvido em um grande manto, que cobre até a cabeça, deixando apenas o rosto visível. Como os demais exemplos, ela mantém os braços escondidos sob o manto, realizando com estes movimentos essenciais à coreografia. No entanto, o pintor, neste caso, não evidencia o esvoaçar das vestes do corpo em rodopio. A dançarina parece ter pausado o movimento, como se concluísse sua apresentação. O pintor aqui interessou-se em caracterizar o requintado acabamento do manto, ornado com várias faixas, algumas delas com pontos pretos dentro, ornamentação que talvez torne a veste um pouco mais pesada. No

campo, uma coroa de flores brancas e um *tainia* (lenço) não são suficientes para marcar uma ligação forte com a cerimônia de casamento. De fato, de todos exemplares, é o que conota menor sensualidade por parte da personagem praticante da dança com véu. É possível então que represente uma apresentação coreográfica, realizada em algum espaço externo público, onde o componente erótico associado costumeiramente a esta dança perde espaço.

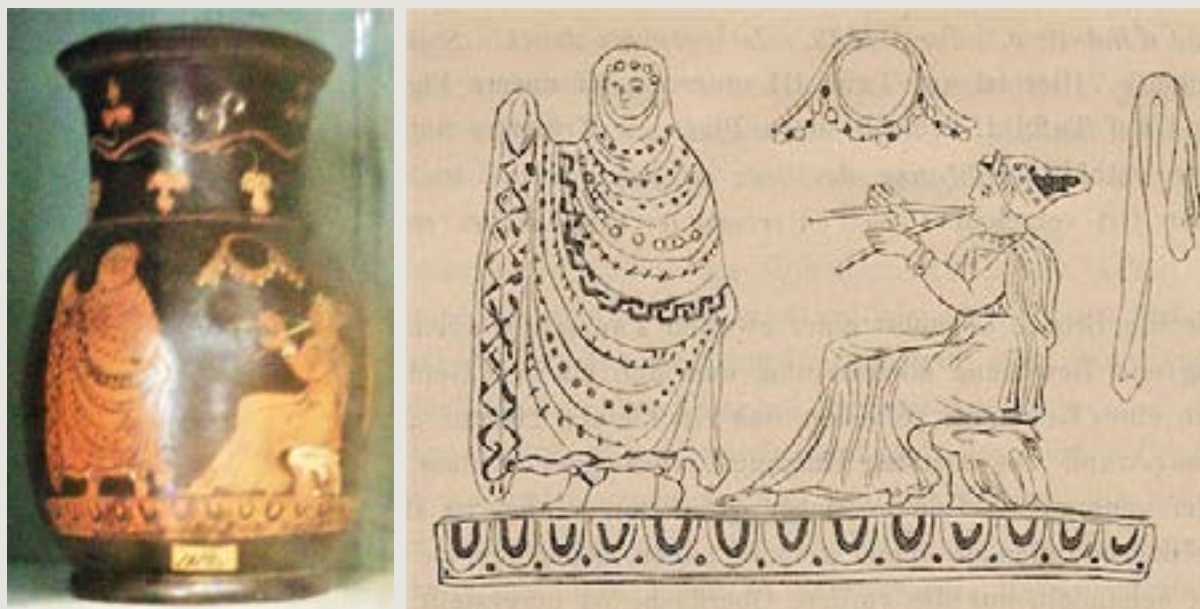


Figura 13 – Dançarina com véu acompanhada por auletris.
Olpe ápula de figuras vermelhas. Proveniente de Ruvo.
Ruvo, Museo Archeologico Nazionale 'Jatta', inv. 1167.
Foto: F. Vergara Cerqueira (2014). Desenho: Heydemann, 1879, p. 1.

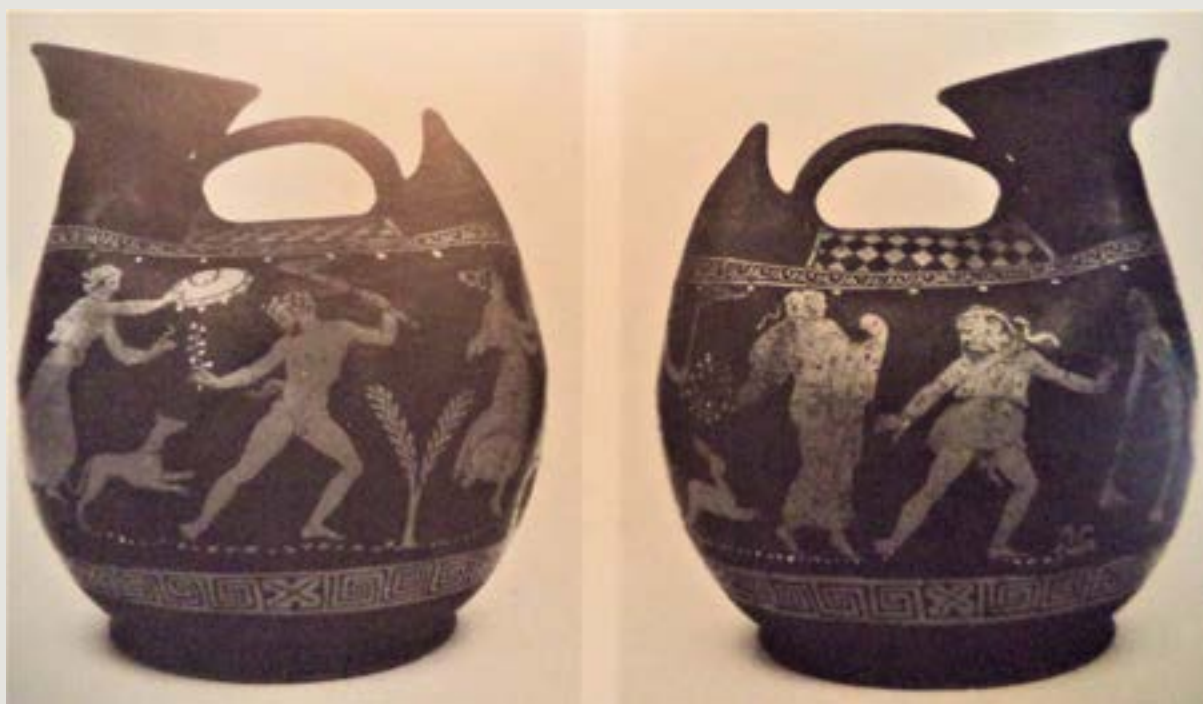




Figura 14 - Trupe (dançarina com véu, sátiros, mênades, ator phlyax e mulher nua dançando).

Askos ápulo de figuras vermelhas. Proveniente de Ruvo. Felton Painter. c. 375-370 AEC.

Ruvo, Museo Archeologico 'Jatta', 1402.

Foto: Di Palo 1987:178. Desenho: Todisco 2002:97-98, fig. 42.

Em um *askos* de Ruvo (**Fig. 14**) temos, de acordo com Luigi Todisco (2002:97), uma *troupe* de artistas cênicos, representada sob a forma de “um *thiasos* dionisíaco singular, composto por mênades e sátiros em companhia de uma jovem dançarina inteiramente coberta pelo manto, um ator de *phlyax* com *tainia* entre os cabelos, e uma velha negra (?) completamente nua que realiza passos bufos de dança”. Esta *troupe* estaria evocando uma cerimônia dionisíaca, por meio de uma interpretação grotesca. Quer pela disseminação da dança com véu no séc. IV, quer pela sua crescente associação com Dioniso no espaço cultural ápulo-tarentino, que se dá no âmbito da escatologia nupcial-funerária, o pintor faz da dançarina com véu uma integrante da *troupe*. Assim, o *askos* e a caneca de Ruvo indicam o deslocamento da dança das celebrações nupciais para as apresentações artísticas variadas, fazendo-se presente inclusive em apresentações teatrais populares.

O *askos* ruvestino é talvez a representação mais antiga da dança com véu nos vasos ápulos, datando do início do segundo quartel do séc. IV. Mesmo proveniente de Ruvo, onde se desenvolveu importante polo ceramista com produção de vasos de figuras vermelhas, considerando-se a sua datação é improvável que se trate de um vaso produzido por uma oficina instalada no local, mas sim de uma produção das olarias estabelecidas em Tarento. Porém, o pintor já caracteriza de modo muito bem definido a dança com véu, indicando que a este momento essa já era bem conhecida.

Aqui cabe comparar a vestimenta da dançarina com véu com a das duas mênades da *troupe* que tocam *tympanon*. Elas usam túnicas pregueadas transparentes e lisas, diferentemente da dançarina, que usa um manto estampado sobre a túnica, cobrindo todo o corpo, deixando apenas o rosto livre. Dado o contexto eminentemente dionisíaco da encenação feita pelos atores, nesta vez é ao ritmo do *tympanon* que a dança é performatizada, exigindo da dançarina com certeza uma adaptação, dada a ausência de uma linha melódica como a executada pelo *aulos*, que contribuía para a expressividade de sua dança, a qual aqui não ocupa um lugar de destaque, diferentemente dos demais exemplares ápulos.

O último exemplo de nosso pequeno catálogo é um prato da coleção Gisela Schneider-Herrmann (**Fig. 15**)³, a qual foi doada em 1992 pela arqueóloga alemã ao Rijksmuseum von Oudheden, de Leiden, como agradecimento, pois foi aí que ela e sua coleção se esconderam da perseguição nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Trata-se na verdade de um par de pratos com representação da dança com véu, mas

³ Prato ápulo de figuras vermelhas. Leiden, Rijksmuseum von Oudheden, Collection Schneider-Herrmann, n. 198. The Alabastra Group. c. 330-325 B.C. Todisco 2002: 99, pl. XXVII.3.

vamos nos ocupar aqui apenas do prato n. 198 da coleção. É o único exemplar da pintura de vasos ápulos que vincula a dança a um espaço sagrado, de realização de culto, visto que a dança ocorre em frente a um pilar com funcionalidade de altar, sobre o qual foram depositados dois pequenos objetos como sacrifício (ovos?).



Figura 15 – Dançarina com véu diante de altar

Prato ápulo de figuras vermelhas. The Alabastra Group. c. 330-325 B.C. Leiden, Rijksmuseum von Oudheden, Collection Schneider-Herrmann, n. 198. Todisco 2002: 99, pl. XXVII.3. Desenho: Lidiane Carderaro.

O prato da coleção Schneider-Herrmann mostra-nos que as comunidades do Sul da Itália conheciam também o uso ritualístico da dança diante de altares, na mesma direção do contexto prevalente das figurinhas de terracota de dançarinas com véu encontradas na Grécia, em que o contexto predominante são os santuários, de onde se deduziu a performance desta dança durante rituais. Mas o contexto espacial do prato ápulo não remete necessariamente a um santuário, ao menos não a um santuário arquitetonicamente configurado: o altar e a dançarina estão em um espaço externo, como indica a planta no chão, mas no campo superior direito vê-se uma janela ao longe, que alude mais a um espaço edificado doméstico, como uma casa, do que a uma edificação templária. É possível então que esta moça performatizasse a dança com véu em um espaço religioso mais informal, ao ar livre e fora dos muros de um santuário, em altar posicionado mais próximo à residência, do mesmo modo que outros cultos representados na pintura de vasos ápulos, sobretudo aqueles ligados à iniciação amorosa (Vergara Cerqueira 2022; 2018a; Cassimatis 1993). Não só o contexto cotidiano e espacial é diferente, vinculando-se a um espaço sagrado, mas o pintor difere um pouco no modo de representar as vestes. Aqui, o manto não cobre a dançarina até os pés, indo apenas até a cintura (da cintura para baixo vemos seu vestido semitransparente balançando ao embalo da dança). Mas, seguindo o padrão, o manto cobre a cabeça e esconde os braços, o que é um dos aspectos essenciais desta coreografia, mas o rosto está completamente livre. E aqui salta aos olhos um detalhe: é o único caso em que a dançarina tem a boca claramente aberta, indicando que enquanto dança pronuncia palavras cantadas ou faladas.

Além das singularidades já apontadas acima, é por meio de outro detalhe que se dá a entender o sentido deste vaso e de sua inserção na forma como a sociedade ápulo-tarentina integra cultural e socialmente a dança com véu. Pouco acima de seu

cotovelo direito e à frente de seu rosto, o pintor representou no campo uma *inyx*, que é um objeto mágico, representado com certa frequência na cerâmica ápula associado a cenas de conotação amorosa, a Eros e a Afrodite (Vergara Cerqueira 2023). Inclusive, em alguns vasos, esta rodinha mágica funciona como atributo iconográfico da deusa do amor, como podemos ver em um *loutrophoros* do Museu Paul Getty na Califórnia, onde uma inscrição garante a identificação da deusa Afrodite, que tem na mão uma *inyx*⁴.

A presença da *inyx* indica que a performance diante do altar, representada no nosso prato de Leiden, tem o escopo mágico-místico de um feitiço de amor, sendo compatível com o campo de ação de Afrodite e de Eros (Vergara Cerqueira 2024), e estando assim a dança potencialmente vinculada ao casamento como meta.

Considerações finais

No que se refere à cronologia, note-se que a representação da dança com véu na pintura de vasos antecede em mais de meio século a sua aparição no repertório de figurinhas tanagrinas produzidas em Tarento (Fig. 4). Observando-se a questão da transparência das vestes, do mesmo modo que na pintura de vasos, as figurinhas de terracota ápulas de dançarinas com véu dos séculos III e II AEC convergem com esta tendência predominante verificada na pintura de vasos do século IV, ao não representarem manto e túnica transparentes. A transparência vai prevalecer mais tarde nas figurinhas de terracota, do Helenístico médio e final, e provenientes de outras áreas, nada obstante alguns autores tendam a generalizar a transparência como traço geral das representações destas dançarinas, sem levar em consideração as variações e singularidades dos diferentes períodos e das diferentes regiões.

A pintura dos vasos ápulos a caracteriza como uma dança solo, que teria funcionalidade primeira de ser performatizada durante a celebração do matrimônio, possuindo o caráter festivo, da música e da dança que alegrava os convidados para a cerimônia do enlace nupcial, mas também um caráter ritualístico, por sua associação à Afrodite. Porém, como é próprio da escatologia nupcial-funerária ápula, associava-se também a Dioniso, dadas as expectativas de eternização da felicidade amorosa no além.

Como dança ligada ao amor e à esperança de ser feliz no relacionamento amoroso, ela mistura três elementos em seu simbolismo, pureza (do rosto protegido pelo véu), sensualidade (das curvas do corpo que o manto oculta e revela) e de fecundidade (aspecto ressaltado por sua relação com Dioniso). Neste sentido, vincula-se em seu aspecto místico e social a uma transição simbólica de *nymphé* a *gyné*. Não que fosse o rito em si que celebrava a passagem de moça pura e virgem apta ao casamento a mulher de condição adulta, como esposa e mãe e igualmente pura. A performance da dança com véu seria um momento importante deste processo transicional composto de vários passos (Roscono 2012:297; Martin 2019:233). Mesmo que fosse uma alusão simbólica à pureza da noiva e à fecundidade que se esperava dela, é difícil definir, porém, se seria a própria noiva a dançar, nas festas privadas de casamento, ou alguma moça

⁴ Loutrophoros ápulo de figuras vermelhas. Painter of MNB 1148 (RVAp. Suppl. 20/278-2). c. 330 AEC. Malibu, J. Paul Getty Museum, 86.AE.680. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103WEG?tab=bibliography>. Acesso em 29/03/2025.

da família de talentos artísticos reconhecidos, não sendo conveniente a contratação de uma profissional, cujos hábitos poderiam ser confundidos com os de uma hetaira.

Seu espaço mais característico como dança praticada na vida cotidiana é o espaço doméstico preparado para a festa privada mais importante que havia, a celebração do casamento. Mas o espaço, na iconografia, pode estar associado a elementos externos, de lugar ao ar livre, dada sua inserção em narrativas míticas visuais da hierogamia de Dioniso e dada a crença em sua realização também em um espaço etéreo e imaginário do além-túmulo. Mas, exatamente pela crença no seu valor místico propiciador dos favores de Afrodite, pode ser dançada também em um lugar sagrado, diante de um altar.

Finalmente, na medida em que se dissemina e torna-se muito apreciada pelo público, a performance da dança com véu passa a se dar também em apresentações artísticas, diante do público, fora do âmbito doméstico. Esse reposicionamento cotidiano da dança, adaptada da festa privada de casamento para as apresentações públicas nos palcos, pode ter sido ao mesmo tempo uma reconfiguração social da mulher dançarina: de uma dança praticada por amadoras, em espaço familiar, como uma prerrogativa feminina (a própria noiva ou moças do círculo familiar se apresentariam), para uma dança praticada por dançarinas profissionais, que se apresentavam diante de plateias, em ocasiões e espaços públicos.

Referências Bibliográficas

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

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

DI PALO, F. *Dalla Ruvo antica al Museo Archeologico Jatta*. Fasano: Schena Editore, 1987.

FRIESLÄNDER, E. "The mantle dancer in the Hellenistic Period: the glorification of the himation". *Assaph* 6 (2001): 1-30.

FRONING, H. *Katalog der griechischen und italischen Vasen*. Museum Folkwang Essen. Essen, 1982.

Giacobello, F. *Mito e società*. Vasi apuli a figure rosse da Ruvo di Puglia al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Milano: Edizioni All'Insegna del Giglio, 2020.

Heydmann, H. *Verhüllte Tänzerin: Bronze im Museum zu Turin*. Hallisches Winckelmannsprogramm (Band 4). Halle: Max Niemeyer, 1879.

Kreuzer, B. *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland 107, Antikensammlungen, München 21: Attisch Rotfigurige Mischgefäße*. Munique: Beck Verlag, 2020.

MARCHIORO, V. I ceramisti di Armento in Lucania. *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 27 (1912): 265-316.

MARTIN, N. Terracotta veiled women: a symbol of transitions from *nymphe* to *gyne*. In: Giorgos Papantoniou, Demetrios Michaelides, Maria Dicomitou-Eliadou (eds.). *Hellenistic and Roman Terracottas*. Leiden: Brill, 2019, pp. 221-236.

Naerebout, F. G. The Baker dancer and other Hellenistic statuettes of dancers. Illustrating the use of imagery in the study of dance in the ancient Greek world. *Imago Musicae*. International Yearbook of Musical Iconography, 18/19 (2002): 39-63.

- ROSCINO, Carmela. Danze, in: Luigi Todisco (org.). *La cerâmica a figure rose della Magna Grecia e della Sicilia*. II – Inquadramento. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2012, pp. 296-298
- Schauenburg, K. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, Band III. Kiel: Ludwig Verlag, 2001.
- Sena Chiesa, G. (ed.). *Collezione Lagioia*. Una raccolta storica della Magna Grecia al Museo Archeologico di Milano. Milão: Comuni di Milano, 2004.
- Smith, H.R.W. *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. University of California Press, 1976.
- TODISCO, L. *Teatro e spettacolo in Magna Grecia*. Testi, immagini, architettura. Milano: Longanesi & Cia., 2002
- Trendall, A. D. & Cambitoglou, A. *The Red Figured Vases of Apulia, 1*, Oxford University Press, 1978.
- Trendall, A. D. & Cambitoglou, A. *The Red Figured Vases of Apulia, 2*, Oxford University Press, 1982
- Trendall, A.D.; Cambitoglou, A.. Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia (Supplement to the Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London, 60). London: 1991-1992.
- Vergara Cerqueira, F. 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. Valência: Universitat de Valencia, 2018a, pp.273-324.
- Vergara Cerqueira, F. The Apulian cithara, a musical instrument of the love sphere. Social and symbolic dimensions according to space representation. In: S. Montel and A. Pollini (eds.). *La question de l'espace au ive siècle av. J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique: continuités, ruptures, reprises*. Collection Institut des sciences et techniques de l'Antiquité (ISTA), Besançon, 2018, pp. 277-306.
- VERGARA CERQUEIRA, F. (2018b). Erotic mirrors. Eroticism in the mirror. An iconography of love in ancient Greece (fifth to fourth century B.C.). *Heródoto*, Unifesp, 3.1 (2018b): 153-187.
- Vergara Cerqueira, F. Prenuptial rites in Apulian vases. Movements, gestures, objects and locations (4th century BC). In: Ferri, G. (org.). *Ritual movement in Antiquity (and Beyond)*. Brescia, Itália: Morcelliana, 2022, pp. 148-177.
- Vergara Cerqueira, F. Íynx: o feitiço de amor e a religião de Afrodite e Eros na iconografia dos vasos ápulos (séc. IV AEC). In: Corsi Silva, S.; Marquetti, F.R.; Funari, P.P. (org.). *Magia, encantamentos e feitiçaria*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2023, pp. 44-92.
- Vergara Cerqueira, F. The Veiled Dance on Apulian Vase-painting (4th c. BCE): Space and Meaning, Performance Context and Musical Accompaniment. In: Bellia, A. (org.). *Dance, Space, Ritual. Material Evidence of Dance Performance in the Ancient World*. Pisa, Itália: Fabrizio Serra Editore - Istitutti editoriali e poligrafici internazionali, 2023a, pp. 140-167.
- Vergara Cerqueira, F. Devoção a Eros e Afrodite nos Rituais de Iniciação Amorosa na Pintura dos Vasos Ápulos (séc. IV a.C.). In: Candido, M.R. (org.). *Religião, conectividade e conflitos no Mediterrâneo antigo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2024, p. 72-92.