

EROTISMO E NUDEZ FEMININA NAS *HYDRIAI* DO *WASHING PAINTER* (450-400 a.C.)

Edson Moreira Guimarães Neto*

O estudo da iconografia ática se tornou um campo consolidado da historiografia ao longo dos últimos trinta anos, tendo adquirido grande destaque os trabalhos que analisam as imagens representando os cotidianos femininos na Atenas Clássica (séculos V e IV a.C.).

A historiografia que trabalha com as imagens do feminino tem tradicionalmente destacado determinados signos que se repetem (como a nudez feminina) para legar determinadas cenas ao âmbito da prostituição. Dentro desse contexto, algumas das *hydríai* atribuídas ao *Washing Painter* tornaram-se imagens canônicas dessa corrente interpretativa, contudo consideramos que tais conclusões são mais baseadas em pré-concepções contemporâneas do que na análise aprofundada das convenções pictóricas daquela sociedade e do próprio artista.

Ora, a nudez e outros signos não são acidentais, e, portanto, não devem ser desprezados ao aparecer numa cena.¹ Contudo, sozinhos e descontextualizados, nada determinam (LEWIS, 2002, p.104). Portanto, em nosso trabalho, realizaremos a leitura isotópica do *corpus* de *hydríai* atribuídas ao *Washing Painter* e a sua relação com o contexto histórico de produção, a fim de identificarmos a intencionalidade do nu feminino nesses vasos e o *status* social das mulheres neles representadas.

Os discursos escritos e pictóricos tentavam passar uma idéia de lugares e *status* fixos, mas eles mesmos estavam permeados pela fluidez das práticas e relações sociais estabelecidas entre os diferentes grupos que viviam na *pólis* dos atenienses. Demonstraremos essa fluidez ao desconstruir alguns dos paradigmas de análise fomentados pela historiografia contemporânea.

Para exemplificar o que estamos dizendo observemos a figura 1. Aqui temos uma *hydría*² de figuras vermelhas bastante famosa, de cerca de 440-430 a.C.. Observamos, da esquerda para a

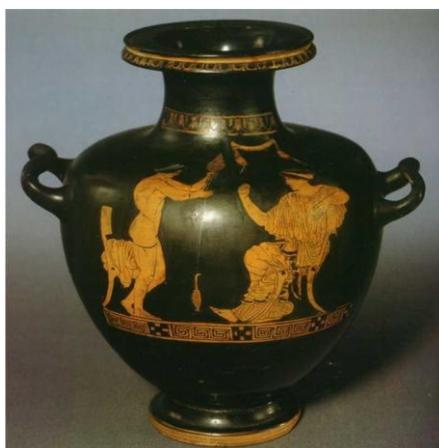
* Mestrando do Programa de Pós-graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

¹ O nu masculino na imagética ática remetia à beleza e à força física do cidadão aristocrata. A sexualidade atribuída às mulheres era muito mais marcante que aos homens. O corpo feminino deveria ser velado em público, uma vez que o poder erótico do nu feminino seria demais para o escrutínio público (GARRISON, 2000, p.182-9). A nudez é o uniforme do atleta, que mostra o ideal de beleza e força aristocrático do cidadão-*hóplita bem-nascido*, e a sua identidade em oposição aos *outros* (BÉRARD, 2000, p.390-5; BONFANTE, 1989, p.554-7; SUTTON Jr., 1992, p.21). A partir de tais afirmações somos levados ao pressuposto de que representações do nu feminino são sempre carregadas de conotações eróticas. Contudo, essa finalidade erótica das representações do nu feminino também não deve ser comparada a um similar helênico de uma *playboy* (contra FANTHAM, 1994, p.116-8), visto que a principal premissa dos vasos decorados era servirem como utensílios domésticos onde, entre outras coisas, seriam utilizados na mistura e consumo do vinho.

² Vaso para o transporte de água. Corpo amplo e oval possuindo duas alças horizontais – destinadas a suspendê-la – e uma alça vertical – com a função de pegá-la para despejar seu conteúdo (LESSA, 2001, p.130; LEWIS, 2002, p.214).

direita, uma mulher nua que permanece de pé com uma roca na mão usando apenas um amuleto amarrado a sua coxa, enquanto suas roupas repousam em uma cadeira às suas costas. De frente para ela se encontra uma mulher vestida e sentada em uma cadeira, que parece orientar suas ações, o que se torna mais evidente a partir dos jogos de olhares das personagens que se cruzam e interagem unicamente no interior da cena. A presença do nu feminino tem criado bastante polêmica a partir das interpretações dessa cena, pois o pintor parece ao mesmo tempo euforizar tanto a nudez como a fiação, que, como veremos, são signos muitas vezes identificados como pertencentes a universos diferentes pela historiografia contemporânea.³

Figura 1



Localização: Copenhagen, National Museum 153. Temática: Nudez Feminina/ Fiação. Proveniência: Italy, Nola. Forma: *Hydría*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Washing Painter. Data: 440-430 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1131,161; BAGPP 214971; BEARD, 2000, p.31, fig.9; CP 209; LEWIS, 2002, p.105, fig.3.10; WILLIAMS, 1984, p.96, fig.7.4.

Segundo Williams, acompanhando a linha mais tradicional, a mulher sentada (possivelmente uma proxeneta) seria mais velha e estaria ensinando uma jovem *hetaira* (de pé) a tecer (WILLIAMS, 1984, p.97). Para Edward Cohen e Jenifer Neils, a tecelagem seria uma atividade regular do dia a dia para qualquer prostituta, o que é reforçado por esta última quando afirma que a cena apresenta “claramente uma madame obrigando sua *porné* a trabalhar durante as horas de folga” (COHEN, 2006, p.104-5; NEILS, 2000, p.208-9). De acordo com Mary Beard, essa cena pode ser uma representação excêntrica da vida cotidiana, onde mesmo uma *hetaira* teceria como uma *boa garota*, ou talvez fosse uma brincadeira com relação a uma certa similaridade entre o gestual da dança e os posicionamentos adotados para a fiação. Contudo, Beard deixa claro que

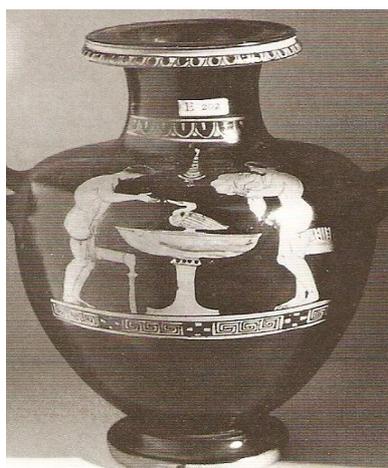
³ Tais elementos fazem com a cena representada neste vaso seja uma das mais utilizadas (tornando-se uma imagem *canônica*) e discutidas pela historiografia especializada no estudo dos grupos femininos na Grécia Antiga.

mais importante que as interpretações em si seria o questionamento dos estereótipos, pois da mesma forma que a *hetaíra* consiste numa figura ambivalente, também o é a esposa *bem-nascida* (BEARD, 2000, p.30). Já Sian Lewis argumenta que a imagem deve ser posicionada em seu contexto arqueológico e artístico, como parte de uma série de pequenos vasos atribuídos ao *Washing Painter*, nos quais mulheres apareceriam se lavando ou se vestindo, frequentemente na presença de *Éros*, como parte do ritual do casamento (LEWIS, 2002, p.105).

A despeito das interpretações que apresentamos acerca da figura 1, ao analisar o vaso isoladamente, entendemos que os únicos fatos que podem ser determinados com precisão, a partir da presença de mobília e de objetos de fiação, são que esta é uma cena de interior onde se desenrola uma das práticas específicas do universo feminino⁴.

A nudez feminina também é representada em diversas cenas em que mulheres sozinhas ou em grupo tomam banho. Na figura 2, temos uma *hydría* de figuras vermelhas de cerca de 440-430 a.C., em que duas mulheres desnudas se encontram de pé diante de um *loutérion*⁵, dispostas frente a frente uma à esquerda e outra à direita da cena, tendo cada uma um banco a seu lado. Enquanto a mulher da direita está se preparando para tomar banho, a outra parece já estar se lavando. A interpretação de Williams obviamente indica as duas como *hetaírai*, acompanhando a linha tradicional de que a apresentação pública da nudez feminina só pode ser entendida ou como uma fantasia ou como uma representação da realidade em que o nu remeteria à prostituição (LEWIS, 2002, p.146; WILLIAMS, 1984, p.98-9).

Figura 2



⁴ Segundo Fábio Lessa, a tecelagem e a fiação eram, na Grécia Antiga, atividades femininas que não se restringiam somente ao grupo das esposas legítimas e *bem-nascidas*. O autor defende ainda que, para as esposas *bem-nascidas*, tais atividades se caracterizavam como um critério de virtude (LESSA, 2001, p.43).

⁵ Uma espécie de bacia colocada sobre um pedestal (LEWIS, 2002, p.146).

Localização: London, British Museum E202. Temática: Toaleta Feminina. Proveniência: Italy, Nola. Forma: *Hydría*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Washing Painter. Data: 440-430 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1131,155; BAGPP 214965; MILES; NORWICH, 1997, p.88; WILLIAMS, 1984 p.100, fig.7.7.

Fugindo a essas interpretações tradicionais, podemos argumentar que a higiene das mulheres no *loutérion* pode remeter ao âmbito público, pois há várias representações desses em cenas em que atletas se lavam na palestra⁶ (LEWIS, 2002, p.146). Na ótica de Claude Bérard, tais cenas em que mulheres se lavam são paralelos das imagens dos atletas homens, e remetem à atividade esportiva feminina, onde seria representado o momento após a prática do exercício propriamente (BÉRARD, 1986, p.195-202). Sian Lewis argumenta que a ausência da representação de uma coluna em algumas dessas cenas excluiria a possibilidade de associação com o ambiente da palestra (LEWIS, 2002, p.147).

Lissarrague e Durand concluíram que o *loutérion*, como símbolo, pode possuir múltiplos significados, de acordo com o lugar onde aparece: o espaço de ritual, dos atletas, do *sympósion*, ou de uma representação erótica (LISSARRAGUE; DURAND, 1980, p.89-106). Contudo, podemos desprender o *loutérion* do âmbito de atuação masculino e observar que ele se constitui em um elemento central também nos espaços femininos de atuação. O *loutérion* aparece como tema bastante freqüente nas representações do trabalho doméstico, em cenas de interior onde a mulher aparece lavando algo ou cozinhando dentro dele, contudo este aparece também como parte da mobília em cenas de conversação ou de partida (LEWIS, 2002, p.147-9). Portanto, podemos concluir que a presença do *loutérion*, associada a nudez feminina em uma cena, não deve ser automaticamente identificada como um signo relativo à esfera da prostituição.

Consideramos que embora as representações da nudez feminina na cerâmica ática possuíssem um caráter erótico este não estaria diretamente ligado à prostituição. As cenas de banho, por exemplo, podem se inserir num contexto ritual de preparação para o casamento, onde o corpo nu da mulher aparece como uma forma de celebrar ou incitar o desejo erótico entre os noivos. Para comprovar tais afirmações podemos tomar como exemplo a figura 3.

⁶ *Palaístra*. Local específico onde os atletas treinavam pancrácio, pugilato e luta-livre, dentre outras modalidades esportivas (VRISSIMTZIS, 2002, p.125).

Figura 3



Localização: New York, Metropolitan Museum of Art 1972.118.148. Temática: Toalete Feminina/ Preparação Nupcial. Proveniência: Não Informada. Forma: *Pyxis*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Não Informado. Data: c. 425 a.C.. Indicações Bibliográficas: BAGPP 44750; OAKLEY; SINOS, 1993, p. 62, fig.20-1; REILLY, 1989, pl.78b; SUTTON Jr., 1992, p.25, fig.1.9; 1997/98, p.36, fig.23.

Nesta imagem temos o corpo de uma *pyxis*⁷ ática de figuras vermelhas, confeccionada por volta de 430-420 a.C., onde podemos observar as diversas etapas da preparação da noiva para a cerimônia do casamento. A cena representada não se desenrola de forma simultânea, mas sim dividida em quatro momentos temporais diferentes exemplificando cada estágio da preparação da noiva⁸, desde o banho nupcial até o aguardo para a saída da casa dos pais na procissão matrimonial rumo à casa do noivo.

Ao observarmos a imagem podemos notar a importância de diversos signos, como a mobília e a coluna identificando a ambientação da cena em um espaço interior. Fica clara também a relação direta e indireta (através de Éros⁹) entre Afrodite e as núpcias, reforçando o apelo erótico exercido pela noiva e sua nudez. Outro aspecto importante revelado em cena é o caráter complementar entre

⁷ Pequena caixa cilíndrica com tampa. Servia como recipiente para cosméticos, incenso, jóias, ou unguentos medicinais; vaso tipicamente feminino (CLARK et al., 2002, p.134 e 137).

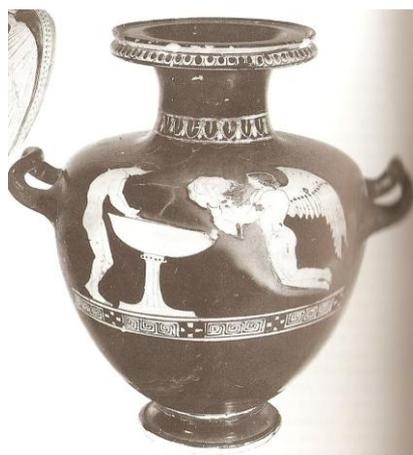
⁸ Os quatro estágios temporais ficam mais claros se dividirmos a cena em quatro grupos, da esquerda para a direita: no primeiro nós temos uma mulher nua agachada (a noiva) diante de um pequeno Éros que derrama água sobre ela; no grupo seguinte vemos a noiva atando sua cinta e segurando a ponta de seu *chiton* (vestimenta usada por homens e mulheres desde o Período Arcaico até o Período Helenístico) entre os dentes reunindo bastante tecido para formar um *kolpos* (adorno em formato de sacola), e enquanto isso, vemos Éros, diante dela, segurando uma caixa; no grupo subsequente vemos duas mulheres vestidas com *peploi* (vestidos tubulares longos usados por mulheres) e amarrando fitas a um *loutrophoros* (vaso utilizado para o transporte da água para o banho nupcial), enquanto uma terceira mulher (única personagem com posicionamento frontal) amarra uma faixa em volta da cabeça, contudo ficando incerta sua identidade; no último grupo, vemos a noiva sentada em uma cadeira vestindo *chiton* e *himation* (vestimenta usada normalmente sobre o *chiton*, feita com um tecido mais pesado e utilizada como uma espécie de capa) com Éros sentado em seu colo, sendo observada por Afrodite (também sentada) e uma mulher de pé cuja identidade é indeterminada (OAKLEY; SINOS, 1993, p.16-7; REILLY, 1989, p.421-2).

⁹ Segundo Sofia Souli, Éros era a representação do desejo humano pela imortalidade (SOULI, 1997, p.18). Na imagética nupcial, Éros é a personificação do desejo que a noiva desperta em seu futuro marido (LEWIS, 2002, p.144). De acordo com Robert Sutton Jr., o Éros das cenas clássicas de casamento está especialmente associado à noiva, como uma força que ela emana, operando ativa e passivamente, expressando a emoção sentida pela noiva e a sensação que ela provoca no noivo (SUTTON Jr., 1992, p.27).

as funções dos vasos¹⁰, pois vemos o *loutróphoros* (onde a água foi transportada) e a *hydría* (sendo utilizada para banhar a noiva).

Na figura 4, podemos ver uma cena similar àquela representada pelo primeiro grupo presente na *pýxis* da figura 3. Aqui temos uma mulher nua se lavando no *loutérion* enquanto Éros voa de encontro a ela carregando suas roupas.

Figura 4



Localização: Paris, Louvre G557. Temática: Toalete Feminina. Proveniência: Não Informada. Forma: *Hydría*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Washing Painter. Data: 430 a.C.. Indicações Bibliográficas: ARV 1131.158; BAGPP 214968; LISSARRAGUE, 1990, p.248, fig.41.

Como já vimos, Éros aparece em cenas de preparação nupcial como um *representante* de Afrodite, fazendo uma ligação entre o desejo sexual dos noivos e a fertilidade, uma vez que a finalidade principal do casamento era a reprodução (constituindo-se também num dever cívico para a continuidade da *pólis*).¹¹ Levando em conta o contexto histórico em que esses vasos foram produzidos (Guerra do Peloponeso), podemos compreender melhor a valorização das futuras mães dos cidadãos atenienses (as noivas) e de seus dotes eróticos (através da nudez ou da presença de Éros e Afrodite).

¹⁰ Segundo Oakley e Sinos, alguns tipos de vasos eram dados de presente às noivas e os mesmos eram feitos em pares, o que reforçaria seu caráter complementar como parte de um conjunto matrimonial (OAKLEY; SINOS, 1993, p.6-7).

¹¹ Neste sentido, consideramos o lamento de Antígona condenada por Creonte emblemático:

Agora estou nas mãos dele, prendeu-me

[antes de provar

o leito matrimonial, antes do canto nupcial, antes das carícias do esposo, antes de educar os filhos.

(SÓFOCLES. *Antígona*, v.916-9)

Dotados de tais observações podemos retornar às questões acerca do *status* das mulheres presentes nas cenas das figuras 1 e 2. Ao realizar uma análise isolada de cada vaso, a ausência de signos mais específicos impossibilita uma leitura que resulte em uma interpretação satisfatoriamente segura. Contudo se levarmos em conta a produção total de *hydriai* atribuídas ao pintor, teremos um contexto mais amplo para analisar o significado dos elementos presentes nas cenas discutidas.¹²

Tabela 1¹³

Total de <i>hydriai</i>	Cenas com mulheres	Mulheres com Éros	Mulheres nuas	Mulheres nuas com Éros
34	22	15	9	4

Ao observarmos a tabela 1 fica evidente que o foco da produção de *hydriai* do *Washing Painter* está em personagens femininas e que a presença de Éros é marcante. Não deve ser desprezado o fato de que a nudez feminina aparece em quase 1/3 da produção total e metade das imagens com mulheres. Cabe ressaltar que nenhuma dessas imagens faz referência à esfera simpótica (ambiente de atuação das cortesãs).

Em relação à figura 2, há um elemento de suma importância que não aparece nem na análise de Williams, nem na de Miles e Norwich: o ganso que está sobre o *loutérion* (MILES; NORWICH, 1997, p.88; WILLIAMS, 1984, p.98-9). O ganso pode ser identificado como um signo de culto à fertilidade (ARMSTRONG, 1944, p.54-5). Consideramos, portanto, que, no referido vaso, o animal faça referência à presença de Afrodite (assim como as cenas com Éros), conseqüentemente inserido a cena na temática de preparação matrimonial.

Quando nos voltamos para a figura 1, a determinação do *status* social das personagens se torna mais problemática, uma vez que não temos signos que possam ser considerados determinantes de maneira isolada. A solução que encontramos está em posicionar os elementos que se destacam em cena (a nudez feminina, a fiação e a domesticidade) numa relação de diálogo com as demais *hidriai* do artista.

¹² A proposição aqui é ir além de analisar as cenas com mulheres nuas com ou sem Éros (como sugere Sian Lewis, 2002, p.105). Incluiremos na análise isotópica as trinta e quatro *hidriai* do *Washing Painter* registradas no *Beazley Archive*. Desta forma, teremos uma idéia ampla do contexto de produção e das preferências do pintor, nos aproximando assim de uma interpretação mais acurada dos signos presentes em cena.

¹³ Resultado da análise isotópica das *hydriai* atribuídas ao *Washing Painter*.

Ao observarmos a tabela 1, podemos ver que quase metade das cenas com mulheres nuas a presença de Éros evidencia a esfera de preparação nupcial (quatro em um total de nove). Se adicionarmos a essa perspectiva a *hydría* da figura 2, devido à presença do ganso remetendo à Afrodite, passamos a observar uma predominância de imagens claramente nupciais (cinco de um total de nove). Apenas este fato já seria suficiente para nos afastarmos da hipótese das mulheres representadas serem prostitutas, contudo, podemos observar ainda que os demais vasos dessa série estão ambientados em cenas domésticas (com ou sem a presença de Éros). Outro aspecto relevante é que não há homens em nenhuma das cenas com mulheres.

Diante dos dados apresentados, acreditamos que as mulheres da figura 2 são *bem-nascidas*, o que é reforçado pela atividade realizada com a lâ¹⁴, e a partir de tal conclusão podemos identificar a mulher nua como uma jovem noiva e aquela que está sentada, provavelmente como sua mãe.

Neste artigo tentamos demonstrar que, embora se constitua em um suporte documental valioso, a cerâmica ática também exige um trabalho detalhado e criterioso. O historiador não pode se influenciar pela presença de signos que em princípio parecem elucidar novas propostas ou justificar outras já construídas, mas que num olhar mais aprofundado acabam se revelando ambíguos e pouco conclusivos.¹⁵

Tentar compreender a construção da imagética ática com o olhar de um ateniense é uma premissa irrefutável. Contudo, para tanto é necessário que nos dispamos dos nossos pré-conceitos contemporâneos em relação às práticas cotidianas e aos contatos sociais que ocorriam entre os diferentes grupos e os variados indivíduos da dinâmica cotidiana de Atenas.

A imagética ática foi construída através de atitudes e reações, um diálogo entre consumidores e produtores, e, portanto, a mudança de temáticas, corresponderia à mudança do público consumidor, ou, ao menos de seus anseios (SUTTON Jr., 1992, p.3-4). Nesse contexto, as mulheres surgem como elementos importantes na construção do discurso visual da *pólis*, pois, a despeito do que diz Eva Keuls¹⁶, constituíram parcela importante do mercado consumidor de Atenas, impondo suas preferências através de contatos diretos estabelecidos com vendedores e artesãos (GARRISON, 2000, p.222; RIDGWAY, 1987, p.405-6; SUTTON Jr., 1992, p.5).

¹⁴ Robert Sutton Jr. informa que trabalhos de fiação e tecelagem estão em oposição a outros menos prestigiosos com cozinha, limpeza e jardinagem (SUTTON Jr., 1992, p.28).

¹⁵ Consideramos que as indicações e referências à prostituição, contidas na documentação escrita, são sempre diretas e bastante claras, portanto, não se faz necessária a construção de uma tipologia de signos característicos tão rígida como a que procuramos construir em relação às imagens.

¹⁶ Dentro da perspectiva da autora, a imagética ática funciona como a vertente visual da falocracia ateniense, portanto sua construção obedeceria unicamente expectativas e representações feitas por e voltadas a um olhar masculino (KEULS, 1993, p.1-3).

Ao aplicarmos o método isotópico e as semióticas de Bérard e Calame sobre a documentação, concluímos que o número de signos (ou da reunião de signos) que possibilitam que uma cena seja classificada como relativa à prostituição é bem menor do que tradicionalmente a historiografia tem identificado. Para nós, apenas duas características fornecem uma boa margem de segurança para afirmar que uma cena remete à prostituição: vasos que trazem cenas representando a temática dos *sympósia* (assim como Sian Lewis¹⁷), e mais além, a presença de homens jovens¹⁸ praticando ou se preparando para a prática do sexo com mulheres. Já as atenienses estão mais identificadas com as práticas domésticas (sobretudo fiação e tecelagem), cenas de toalete e preparação nupcial.

Bibliografia

ARMSTRONG, E. A. The Symbolism of the Swan and the Goose. *In: Folklore*. v.35, n.2, p.54-8, 1944.

BEARD, M. Adopting an approach II *In: RASMUSSEN, T.; SPIVEY, N. (Org.) Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.12-36.

BÉRARD, Cl. L'impossible femme athlète. *In: Annuali dell'Institutio Orientale di Napoli*. Naples, v.8, p.195-202, 1986.

_____. The Image of the Other and the Foreign Hero. *In: COHEN, B. (Org.) Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden, Boston, Köln: Brill's Scholars' List, 2000, p.390-412.

BONFANTE, L. Nudity as a Costume in Classical Art. *In: American Journal of Archeology*. v.93, n.4, p.543-70, 1989.

CLARK, A. J. et al. *Understanding Greek Vases: a guide to terms styles and techniques*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2002.

COHEN, E. E. Free and Unfree Sexual Work: An Economic Analysis of Athenian Prostitution. *In: FARAONE, C. A.; McCLURE, L. K. (Org.) Prostitute and Courtesans in the Ancient World*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.

FANTHAM, E. et al. *Women in Classical World: Image and Text*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1994.

¹⁷ Segundo Sian Lewis, o *sympósion* é o único cenário em que uma *hetaira* pode ser identificada com segurança (LEWIS, 2002, p.112).

¹⁸ Sempre identificados pela ausência de barba.

- GARRISON, D. H. *Sexual Culture in Ancient Greece*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000.
- KEULS, E. C. *The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. California: University of California Press, 1993.
- LESSA, F. S. *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Ágora*. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001.
- LEWIS, S. *The Athenian Woman: an iconographic handbook*. London and New York: Routledge, 2002.
- LISSARRAGUE, F. A Figuração das Mulheres. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.) *História das Mulheres no Ocidente I*. Porto: Afrontamento, 1990, p.203-71.
- _____. ; DURAND, J-L. Um lieu d'image: l'espace du loutéron. In: *Ephaistos*. v.2, p.89-106, 1980.
- MILES, C.; NORWICH, J. J. *Love in the Ancient World*. London: Weidenfel and Nicolson, 1997.
- NEILS, J. Others Within the Other: An Intimate Look at Hetairai and Maenads. In: COHEN, B. (Org.) *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden, Boston, Köln: Brill's Scholars' List, 2000, p.203-26.
- OAKLEY, J. H.; SINOS, R. H. *The Wedding in Ancient Athens*. Madison and London: The University of Wisconsin Press, 1993.
- POMEROY, S. *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid: Akal, 1999.
- REILLY, J. Many Brides: "Mistress and Maid" on Athenian Lekythoi. In: *Hesperia*. v.58, n.4, 411-44, 1989.
- RIDGWAY, B. S. Ancient Greek Women and Art: The Material Evidence. In: *American Journal of Archeology*. v.91, n.3, p.399-409, 1987.
- SOULI, S. A. *The Love Life of the Ancient Greeks*. Athens: Editions Michalis Toubis, 1997.
- SUTTON Jr., R. Pornography and Persuasion on Attic Pottery In: RICHILIN, A. *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992, p.3-35.
- _____. Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens. In: *The Journal of the Walters Art Gallery*. v.55/56, p.27-48, 1997/98.
- VRISSIMTZIS, N. A. *Amor, Sexo e Casamento na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2002.
- WILLIAMS, D. Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation. In: CAMERON, A.; KUHRT, A. *Images of Women in Antiquity*. London and Sydney: Croom Helm, 1984, p.92-106.