

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Dissertação de Mestrado



**Variações da imagem de Apolo citaredo na cerâmica de influência grega
produzida na Campânia entre os séculos V e III a.C.**

Lidiane Carolina Carderaro dos Santos



2016

Lidiane Carolina Carderaro dos Santos

**Variações da imagem de Apolo citaredo na cerâmica de influência grega
produzida na Campânia entre os séculos V e III a.C.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Pelotas, 2016

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S237v Santos, Lidiane Carolina Carderaro dos

Variações da imagem de Apolo Citaredo na cerâmica de influência grega produzida na Campânia entre os séculos V e III a.c. / Lidiane Carolina Carderaro dos Santos ; Fábio Vergara Cerqueira, orientador. — Pelotas, 2016.

135 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

1. Apolo. 2. Cerâmica grega. 3. Cítara. 4. Campânia. 5. Iconografia. I. Cerqueira, Fábio Vergara, orient. II. Título.

CDD : 930

Lidiane Carolina Carderaro dos Santos

Variações da imagem de Apolo citaredo na cerâmica de influência grega produzida na Campânia entre os séculos V e III a.C.

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 15 de abril de 2016

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira – PPGH-UFPel – orientador
Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Carolina Kesser Barcellos Dias – PPGH-UFPel
Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Airton Brazil Pollini Junior – Université de Haute-Alsace, Mulhouse
Doutor em História e Arqueologia dos Mundos Antigos - Université de Paris X,
Nanterre

Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Junior – DELIN-UFPR
Doutor em Linguística (Letras Clássicas) pela Universidade Estadual de
Campinas

AGRADECIMENTOS

Por sorte não fazemos nada sozinhos, este trabalho não é exceção. Por vezes é preciso uma força externa para se mover, uma mão em que se segurar, um empurrão para sair do lugar, uma palavra amiga para se manter de pé...

Agradeço aos meus pais por me ensinarem a não ter medo do mundo e pela liberdade de saber que tão importante quanto ir é ter para onde voltar.

À CAPES, pela bolsa sem a qual o caminho teria sido muito mais árduo e os resultados menos satisfatórios.

Ao Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira, meu orientador, pela disposição, paciência, confiança, generosidade e toda contribuição dentro e fora da Academia, que permitiram e engrandeceram o desenvolvimento desta pesquisa e o meu, enquanto pesquisadora.

À Profa. Dra. Carolina Kesser Barcellos Dias pela generosidade de sempre e pela importante contribuição teórica que ajudou a conduzir este trabalho.

Aos professores que muito generosamente me receberam em suas instituições e contribuíram, de um modo ou de outro, para o desenvolvimento desta pesquisa: Dr. Airton Pollini, Dra. Claude Pouzadoux (Centre Jean Bérard), Dra. Camila Diogo de Souza (MAE-USP), Dra. Luísa de Nazaré Ferreira (IEC/CECH-Universidade de Coimbra).

Aos pesquisadores em Estudos Clássicos cujos trabalhos compõem minha bibliografia, sem os quais não haveria pesquisa.

Aos colegas do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga (LECA - UFPel), minha família em Pelotas.

À Carol por estar aqui nos momentos certos, pela paciência, pela amizade, pela parceria, pelas risadas, pelas lágrimas, pelos cafés, batatas, camarões, chocolates... por tudo!

Às pedras no caminho, por não me ter apegado a elas... Obrigada!

*Pois pelas Musas e por Apolo flechador
Existem sobre a terra homens aedos e citaristas*
Hino Homérico às Musas e a Apolo

RESUMO

CARDERARO DOS SANTOS, Lidiane C. **Variações da imagem de Apolo citaredo na cerâmica de influência grega produzida na Campânia entre os séculos V e III a.C.**, 2016.135f. Dissertação de Mestrado em História - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

Esta pesquisa apresenta uma análise da representação dada a Apolo citaredo na iconografia de vasos cerâmicos de figuras vermelhas de origem campana. A partir do material produzido na Campânia, de evidente influência grega, busca-se expor persistências e rupturas no que concerne à figuração do deus Apolo com relação à matriz grega, levando em conta as possíveis influências culturais de povos itálicos e etruscos que coabitaram com gregos o território campano, na Magna Grecia, e assim levantar traços da inter-relação cultural entre as diferentes etnias.

Como elemento cultural chave para esta pesquisa está a cítara, enquanto instrumento musical valorizado, e sua relação com Apolo, bem como a desses com elementos culturais locais, inseridos em contextos ritualísticos, seja sociais ou religiosos.

Palavras-chave: APOLO; CÍTARA; CERÂMICA GREGA; CAMPÂNIA; ICONOGRAFIA.

ABSTRACT

CARDERARO DOS SANTOS, Lidiane C. **Variations of the image of Apollo kitharoidos at greek influenced ceramics produced in Campania between V and III B.C.**, 2016.135f. Dissertação de Mestrado em História - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016

This research presents an analysis of the representation given to Apollo *kitharoidos* iconography of campanian red-figured ceramic vases. From the material produced in Campania, under clear Greek influence, seeks to expose persistence and breaks related to Apollo's figuration regarding the Greek matrix, taking into account possible cultural influences of italic and etruscan people who cohabited with Greek the Campanian territory in Magna Graecia, and thus raise traces of cultural interrelationship between the different ethnic groups.

As a cultural key to this research is the *kithara*, while valued musical instrument, and its relationship with Apollo, as well as those with local cultural elements, which in ritual contexts, whether social or religious.

Keywords: APOLLO; KITHARA; GREEK POTTERY; CAMPANIA; ICONOGRAPHY.

NOTAS PRELIMINARES

Salvo indicação em contrário, todas as traduções apresentadas ao longo deste trabalho são de nossa autoria.

Tanto ao longo dos capítulos quanto no catálogo iconográfico, quando se trata da “proveniência” está-se referindo ao local de achado de determinado material.

LISTA DE TERMOS GREGOS TRANSLITERADOS E APORTUGUESADOS

Tendo em vista a necessária utilização de termos em língua grega, nem sempre assimilados em língua portuguesa ou com equivalente preciso, optou-se aqui por utilizar a forma transliterada desses termos em grego, salvo quando há equivalência em língua portuguesa, ou seja, o termo exato foi submetido às normas ortográficas da língua e dicionarizado. Nesses casos, optamos pela forma em Português.

TERMO GREGO	TERMO TRANSLITERADO	EQUIVALENTE EM PORTUGUÊS	PÁGINAS
αοιδός	<i>aoidos</i>	Aedo	60, 62, 71, 72
Ἄγιενυς	<i>Agienus</i>	-	35
ἄγων	<i>agon</i>	-	63, 71, 73, 82, 83
αἰσθητικός	<i>aisthetikos</i>	Estética	61
Ακταίος	<i>Aktaios</i>	-	39
ἄμφορεύς	<i>amphora</i>	ânfora	41, 49, 52, 53
Ἄφετορος	<i>Aphetoros</i>	-	35
ἀποικία	<i>apoikia</i>	-	23, 27, 28, 29, 34, 43, 45, 47, 55, 60, 67, 90
ἀποτρέπω	<i>apotrepo</i>	-	42
Ἀποτρόπαιων	<i>Apotropaion</i>	Apotropeu	35, 42, 43
Ἀρχηγέτης	<i>Archegetes</i>	-	36, 39, 42, 43, 70
αὐλητρίς	<i>auletris</i>	auletris	83
αὐλός	<i>aulos</i>	aulo	38, 64, 68, 69, 82, 83, 84, 85
βάρβιτος	<i>barbitos</i>	bárbito	62, 80, 84
βῆμα	<i>bema</i>	-	82
Χλαμύς	<i>clamis</i>	clâmide	56
Χιτών	<i>chiton</i>	-	86

Δελφους	<i>Delphus/Delphinus</i>	Délfio / Delfino	27, 35
Ἐκβάσιος	<i>Ekbasios</i>	-	39
ἐμπόρια	<i>emporía</i>	-	27
ἔφηβος	<i>ephebia</i>	efebia	56, 63, 82
ἔρεμος	<i>eremos</i>	-	24
ἦθος	<i>ethos</i>	-	44
ὔβρις	<i>hybris</i>	-	79
ὕδρια	<i>hydria</i>	hídria	45, 46, 47, 78, 84, 85, 86
ἱμάτιον	<i>hymation</i>	himation	56, 86
κάνθαρος	<i>kantharos</i>	cântaro	41
κιθάρα	<i>kithara</i>	cítara	16, 20, 21, 56, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89
κίθαρις	<i>kitharis</i>	-	59, 64, 73
κιθαριστική	<i>kitharistike</i>	citarística	64
κιθαριστικός	<i>kitharistikos</i>	citarístico	64
κιθαροϊδικός	<i>kitharoidikos</i>	citaródico	64
Κλάριου	<i>Klarios</i>	-	35
κοινοβομία	<i>koinobomia</i>	-	41
κουροτρόφος	<i>kourotrophos</i>	-	56
κρατήρ	<i>krater</i>	cratera	45, 46, 47, 49, 52, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86
κρῶβιλος	<i>krotilos</i>	-	
κρόταλα	<i>krotala</i>	crotala	
κτίστης	<i>ktistes</i>	-	70
κύλιξ	<i>kylix</i>	cállice	45, 46, 68, 78, 84, 85, 86
λήκανις	<i>lekanis</i>	lecane	78, 82, 86
λήκυθος	<i>lekythos</i>	lécito	78, 82, 83, 86
λύρα	<i>lyra</i>	lira	20, 36, 38, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 80, 82, 83, 84, 85, 86
λυρικός	<i>lyrikos</i>	lírico	64
μίμησις	<i>mimesis</i>	-	64
Μουσαγέτας	<i>Mousagetas</i>	-	70
ναΐσκος	<i>naiskos</i>	-	57, 84
Νεοσσῶς	<i>Neossoos</i>	-	39
νόμος	<i>nomos</i>	nomo	71
οἰκιστής	<i>oikistes</i>	-	27, 36, 42, 70
οινοχόη	<i>oinochoe</i>	enócoa	78, 82, 86
ὄργανον	<i>organon</i>	instrumento	75
Παιάν	<i>Paian</i>	Peán	35, 36, 41, 42, 43
παιδεία	<i>paideia</i>	paideia	60, 64
Παιονία	<i>Paionia</i>	-	41
Παρνοπιος	<i>Parnopios</i>	-	70
πελίκη	<i>pelike</i>	pélica	45
πέπλος	<i>peplos</i>	péplo	75
Φοιβος	<i>Phoibos</i>	Febo	35
φιάλη	<i>phiale</i>	Fiale	74
φλύαξ	<i>phlyax</i>	-	
φόρμιγξ	<i>phorminx</i>	forminge	60, 62, 72, 73

πίναξ	<i>pinakes</i>	-	36
πλήκτρον	<i>plectron</i>	-	82
πόλις	<i>polis</i>	pólis	23, 37, 42, 43, 48
σάτυρος	<i>satyros</i>	sátiro	54, 63, 79, 83, 84
σύβευα	<i>sibena</i>	-	83
σκύφος	<i>skyphos</i>	esquifo	78
<i>Situla</i> (lat.)	<i>situla</i>	sítula	81
συμπόσιον	<i>symposion</i>	simpósio	37, 56, 63, 69, 79, 80, 83, 84
τέχνη	<i>techne</i>	-	63
θεουργός	<i>teurgos</i>	teurgo	59, 60
θίασος	<i>thyasos</i>	tíaso	80, 82, 84
θύρσος	<i>thyrso</i>	Tirso	
τρίπους	<i>tripous</i>	trípode	70
τύμπανον	<i>tympanon</i>	tímpano	82

LISTA DE ANTROPÔNIMOS E TOPÔNIMOS

A fim de esclarecer a grafia de nomes próprios (antropônimos e topônimos) dada a variação admitida em língua portuguesa, apresenta-se a seguir um índice dos nomes citados nesta dissertação em sua forma aqui adotada, organizados em ordem alfabética do Português.

NOME GREGO	NOME EM PORTUGUÊS	PÁGINAS
Acratinia (lat.)	Acratina	36
Ἀφροδίτη	Afrodite	56, 70, 74, 81
Ἀνατολή	Anatólia	24
Ἀμφίων	Anfion	70
Antium (lat.)	Anzio	38, 39
Ἀπέννινα	Apeninos	28, 29, 30, 33
Ἀπόλλων	Apolo	16, 20, 21, 27, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 50, 56, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89
Ἰαπυγία	Apúlia	22, 29, 35, 47, 48, 53, 54, 56, 62, 63, 67
Ἀχιλλεύς	Aquiles	69
Ἀριάδνη	Ariadne	63
Ἄρτεμις	Ártemis	35, 36, 38, 56, 63, 73
Ἀσκληπιός	Asclépio	38
Ἀθήνα	Atena	41, 43, 56, 74
Ἀθῆναι	Atenas	16, 43, 45, 53, 63, 68, 71, 74
Αττική	Ática	27, 41, 43, 47, 65, 66, 69, 73
Χαλκίς	Cálcida	30
Καλλιστώ	Calisto	55

Καμπανία	Campânia	17, 20, 22, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 59, 63, 67, 68, 76, 77, 78, 81, 84, 85, 88, 90
Καπύη	Cápua	23, 24, 29, 34, 37, 48, 49, 51, 52, 53, 55
Καρμάνωρ	Carmanor	71
Κατάνη	Catânia	39
Καυλωνία	Caulônia	25
Cerēs (lat.)	Ceres	42, 55
Κύκλωψ	Ciclopes	24
Κρήτη	Creta	71
Χρυσόθεμις	Crisótemis	71
Κρότων	Crotona	25, 26, 38
Κύμη	Cuma	22, 23, 25, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 38, 40, 41, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56
Δήλφος	Delfos	27, 28, 36, 42, 69, 70
Δημήτηρ	Demeter	42
Δικαιάρχεια	Dicearquia	31
Διώνυσος	Dioniso	35, 42, 63, 66, 74, 84
Διόσκουροι	Dióscuros	38
Αίγεύς	Egeu	49, 59
Αίγυπτος	Egito	24
Έλευθήρ	Eleuter	71
Οίνωτρία	Enótria	33
Ερέτρια	Eretria	30
Έρωσ	Eros	54
Σπάρτα	Esparta	33
Τυρρηγία	Etrúria (Tirrênia)	23, 24, 31, 39, 40, 41, 48, 49, 51, 62
Felsina (etr.)	Felsina	23
Φιλάμμωνος	Filámon	69, 71
Fratte (etr.)	Fratte	34, 48, 52
Ελλάς	Grécia	24, 26, 28, 33, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 47, 54, 59, 62, 63, 71, 78, 82
Άιδου	Hades	69, 84
Ήρα	Hera	38, 40, 56, 84
Ήρακλῆς	Héracles	38, 42, 55
Έρμῆς	Hermes	56, 61, 69, 72
Όρυς	Hórus	35
Ισχια	Ísquia	25, 28, 30, 31, 49
Ίσις	Ísis	35
Λάτιον (lat. Latium)	Lácio	22, 23, 28
Λεοντῖνοι (lat. Lintini)	Leontino	39
Λητώ	Leto	35, 56, 73, 84
Liber (lat.)	Liber	42
Libera (lat.)	Libera	42
Λοκρίς Επιζεφύριοι	Locri Epizefírios	24, 25, 36, 38, 71
Λευκανία	Lucânia	22, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 47, 48, 53, 62, 63
Μεγάλη Έλλάς	Magna Grécia	16, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 33, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 80, 83, 89

Manth (etr.)	Manth	37, 41
Μαρσύαν	Mársias	63, 68, 79, 82, 89
Mars (lat.)	Marte	44, 55
Μελανίππη	Melanipe	55
Μέναδη	Mênades	63, 82, 84
Μεσοποταμία	Mesopotâmia	24
Μεταπόντιον	Metaponto	25, 26, 38
Μούσαις	Musas	63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 81, 85, 86
Μυσαῖος	Museu	71
Νεάπολις	Nápoles	17, 30, 31, 34, 40, 48, 49, 51, 52, 81, 83
Νάξος	Naxos	26, 36, 39, 41
Νίκη	Nike	54, 63
Νύμφες	Ninfas	36
Νιόβη	Níobe	56, 84
Νόλα	Nola	32, 51, 52, 53
Ὀδυσσέως	Odisseu	24
Ὀλυμπία	Olímpia	42
Ὀρφεύς	Orfeu	65, 69, 71, 73, 74
Paestum (lat.)	Paestum	19, 33, 35, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 76, 77, 83
Παρθενόπη	Partenope	25, 31
Πελοπόννησος	Peloponeso	33, 35, 47, 50, 70, 74, 75
Περσεφόνη	Perséfone	37, 42
Περσίς	Pérsia	24
Πεισιστράτου	Pisístrato	71
Πιθηκούσσαι	Pitecusa	25, 26, 28, 30, 31, 45, 49, 52
Pompeia (lat.)	Pompeia	49, 51, 52
Amina (etr.)/Picentia (lat.)	Pontecagnano	23, 31, 32, 34, 37, 48, 49, 50, 51, 77
Pursenas (etr.)	Porsena	23
Ποσειδωνία	Poseidônia	29, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 41, 49
Ῥήγιον	Régio	26, 36, 38, 41, 71
Ῥόδος	Rodes	49
Ῥώμη	Roma	23, 30, 38, 41, 42
Σελίη	Sele	28, 29, 34, 50
Σειρήνες	Sereias	31, 69
Σύβαρις	Síbaris	25, 26, 29, 34
Σίβιλλα	Sibila	40, 42
Σικελία (lat. Sicilia)	Sicília	23, 24, 25, 35, 36, 38, 39, 47, 51
Συράκουσαι	Siracusa	32, 36, 38, 39, 48
Σίρις	Siris	25
Θάμυρις	Tâmiris	71, 80, 85
Τάρας (lat. Tarentum)	Tarento	24, 25, 30, 37, 38, 60, 61
Ταυρομένιον	Tauromenion	39
Θήβας	Tebas	70
Τυρρηνικό (πέλαγος)	Tirreno (mar)	23, 28, 31, 33
Θούριοι	Túrio	47
Verunia (etr.)	Vereno	38
Ζάγκλη	Zancle	41
Ζεύς	Zeus	35, 39, 43, 56

LISTA DE FIGURAS

Mapa 01	Mapa da Magna Grécia: colônias gregas da Magna Grécia. (Adapt. de A. Pollini 2011)	26
Figura 01	Formas de vasos cerâmicos gregas recorrentes na Magna Grécia. Ilustração da autora	46
Figura 02	Ânfora, 330-310 a.C. Pintor de Ixion. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art 06.1021.240	54
Figura 03	3a: Lécito, 440-430 a.C. Staatliche Antikensammlungen Schoen 80; 3b: Cálice, 450 a.C. Paris, Cabinet des Médailles 812; 3c: Lecane, 360-350 a.C. Pintor de Asteas. Paris, Musée du Louvre K570; 3d: Cálice, 480-470 a.C. Inglaterra, British Museum 1115.1.....	62
Figura 04	4a: Cratera, 430-420 a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 826.59; 4b: Cratera, 360-330 a.C. Nova Iorque, Kervokian 71; 4c: Cratera, 400-370 a.C. Nova Iorque, Royal Athenaeum Galleries	66

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Busca de termos no Trendall Archive	76
Tabela 2	Proveniência	77
Tabela 3	Cronologia	77
Tabela 4	Tipologia dos vasos	78
Tabela 5	Padrão figurativo – Seção A	79
Tabela 6	Padrão figurativo – Seção K	79
Tabela 7	Tema iconográfico	80
Tabela 8	Instrumentos musicais	80

NOTAS AO CATÁLOGO

O Catálogo Iconográfico (apêndice) é dividido em duas seções. A primeira delas diz respeito ao tema principal aqui abordado, as representações de Apolo citaredo em cerâmica de origem campana. A segunda traz ocorrências da cítara e, eventualmente, da lira e do bárbito, em vasos cerâmicos de origem campana não relacionados à figura de Apolo, a fim de apresentar um contraponto das ocorrências do instrumento em diferentes contextos iconográficos.

As fichas catalográficas são ordenadas, em cada seção, de acordo com a cronologia dos vasos, local de produção e temática da imagem, sempre que possível, nessa ordem de importância, e recebem numeração específica em cada uma das duas seções, composta por um número precedido da letra correspondente:

A – Apolo

K – *kithara*

São, portanto, referenciadas no texto da seguinte forma: A01 = ficha catalográfica 01 da seção referente a Apolo citaredo.

Parte das informações que compõem as fichas catalográficas são provenientes das bases de dados consultadas, como o Trendall Archive, o CVA online, catálogos e os sites dos museus de que compõem a coleção.

Visando fortalecer o estabelecimento de uma nomenclatura em língua portuguesa, as formas dos vasos das fichas estão grafadas em Português, seguidas entre parêntesis pela forma em Inglês, internacionalmente utilizada.

Por questões de direitos de imagem, as fotografias e reproduções de terceiros foram substituídas por ilustrações dos vasos, mantendo na catalogação a referência digital ou bibliográfica da fotografia base da análise. Todas as ilustrações são de nossa autoria.

LISTA DE ABREVIATURAS

- LIMC – *Lexicon Iconographicum Mithologia Classicae*
- CVA – *Corpus Vasorum Antiquorum*
- LCS – *Trendall, A. D. The Red figure vases of Lucania, Campania and Sicily (1967)*
- LCSSup1 – *Trendall, A. D. The Red figure vases of Lucania, Campania and Sicily. Suplementa 1(1970)*
- LCSSup2 – *Trendall, A. D. The Red figure vases of Lucania, Campania and Sicily. Suplementa 2 (1973)*
- LCSSup3 – *Trendall, A. D. The Red figure vases of Lucania, Campania and Sicily. Suplementa 3 (1983)*
- RVP – *Trendall, A. D. Red-figured vases of Paestum. (1978)*
- Froning – *Froning, H. Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen (1971)*
- Paquette – *Paquette, D. L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce Antique. (1984)*
- Patroni – *Patroni, G. Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche (1904)*
- Schauenburg 1958 – *Schauenburg, K. Perseus in der Kunst des Altertums (1958)*
- Schauenburg 1972 – *Schauenburg, K. Unteritalisches Alabastra (1972)*
- Tischbein – *Tischbein, M. W. Collection of Engravings from Ancient Vases (1791)*

SUMÁRIO

Introdução	16
Capítulo 1 – Intervenção grega na Península Itálica	22
1.1 Panorama histórico	22
1.2 Contexto grego	24
1.3 Campânia	28
1.3.1 Particularidades de Poseidônia (Paestum).....	33
1.4 Apolo na Magna Grécia	35
1.4.1 Os rituais: Apolo e outros deuses	37
Capítulo 2 – Os vasos cerâmicos	45
2.1 Distinções regionais	45
2.2 Condições de produção campana	48
2.3 A produção cerâmica e repertórios iconográficos	52
Capítulo 3 – A música na Campânia	59
3.1 Contextos	59
3.2 A cítara e a lira: formas e funções	61
3.3 Música em representação	69
3.3.1 Apolo e a cítara em representação	69
Capítulo 4 – Catálogo e Análise	76
Considerações finais	88
Bibliografia	92
Apêndice – Catálogo iconográfico	109
Apolo citaredo	110
<i>Kithara</i>	137

INTRODUÇÃO

A música exerce importância singular na sociedade grega, cumprindo diversas funções sociais, individuais e coletivas: educacionais e moralizantes, no âmbito pessoal; mítico-ritualísticas e agônicas, no âmbito coletivo. A representação em iconografia cerâmica é uma forte evidência dessa importância.

Muitas dessas funções estão interligadas com a esfera mitológica, conferindo a deuses e seres mitológicos poderes e capacidades extraordinárias por meio da execução musical, que se percebe nos contextos ritualísticos, cívicos ou religiosos.

A pesquisa que aqui se apresenta visa abordar a representação dada a Apolo citaredo na iconografia cerâmica de origem italiota, proveniente sobretudo das oficinas campanas, com forte influência grega, levando em conta aquela produzida em Atenas. A análise proposta considera a influência cultural, política e étnica grega sobre os povos das regiões da Magna Grécia por meio dos elementos que denunciam a importância sociocultural da música, verificando, também, até que ponto houve uma resistência da cultura local, que traços étnicos dos povos indígenas resistiram à intervenção grega, retratando certa fusão cultural e a agregação de valores culturais e religiosos que podem determinar o domínio de uma civilização sobre povos menos organizados.

Do mesmo modo, apresentamos como a figura do deus é assimilada por meio das variações de contexto em que a cítara é representada, assim como as próprias mudanças morfológicas sofridas pelo instrumento em representação iconográfica nos vasos cerâmicos de figuras vermelhas.

Dessa forma, busca-se identificar persistências e rupturas na abordagem iconográfica e os contextos míticos e sociais em que é inserida, considerando a herança cultural de cada povo, a perspectiva dos modelos provenientes da cultura grega e os elementos resultantes das relações estabelecidas. Visa, por fim, interpretar significados socioculturais dessas representações, com o intuito de compreender os

eventos de miscigenação e interculturação concernentes às colônias itálicas na Campânia entre os séculos V e III a.C.

Esta pesquisa se coloca como fruto de uma tradição de estudos sobre vasos cerâmicos gregos e de influência grega iniciados ainda no século XVIII. Foi com o desenvolvimento da técnica de pintura em “figuras negras”, no século VI a.C., que a iconografia de vasos cerâmicos gregos se tornou mais minuciosa, com ênfase no homem e nas ações humanas. No final do mesmo século, por volta de 530 a.C., surgiu a técnica de “figuras vermelhas”, que primou por um maior detalhamento e novas possibilidades de pigmentação, coincidindo com a maior difusão dos vasos em todo o Mundo Grego, e que obtiveram, ao menos entre os colecionistas do século XVIII, o *status* de obra de arte (Boardman 1989: 5).

Os estudos sobre a cerâmica grega iniciam-se com o colecionismo europeu do século XVIII, porém até 1754 os vasos de figuras vermelhas encontrados na Itália eram considerados de origem etrusca (Dias 2009a: 47). O britânico Sir William Hamilton (1731-1803) foi o maior entusiasta do colecionismo da época e organizou duas coleções de vasos de figuras vermelhas, nas décadas de 1760 e 1780. Suas peças eram ainda consideradas etruscas.

Em 1754, Alex Symmach Mazochius, professor de teologia e antiquário de Nápoles, registrou a possibilidade de esses vasos terem origem grega, teoria que não foi imediatamente aceita, mas provocou o aumento do interesse e do estudo dos vasos figurados, que corroboraram a sua proposição. Dez anos depois, em 1764, o historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) publicou uma contribuição para a definição de Arte Grega em que incluía a estatuária, a arquitetura e a cerâmica, intitulada *Geschichte der Kunst des Altertums (História da Arte da Antiguidade)* (Sanches 2009: 33).

Já no século XIX, Lucien Bonaparte (1775-1840) adquiriu uma propriedade em Vulci em 1828, onde haviam sido encontrados alguns vasos gregos. Essa descoberta levou-o a organizar escavações “arqueológicas” de forma sistemática, que provaram ser aquele o local de uma importante necrópole etrusca, de onde foram retirados mais de 2.000 vasos. A partir de então L. Bonaparte iniciou um importante processo de registro das peças encontradas, especificando o local exato e a data de descobrimento. Foi o primeiro a catalogar esse tipo de material (Cerqueira 2004: 3). A coleção de L. Bonaparte foi publicada por Edward Gerhard (1795-1867) em 1831, nos

Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica, publicação do Instituto Alemão de Arqueologia em Roma.

Foi ainda no século XIX que a Arqueologia, juntamente com antiquários privados e com museus, impulsionou os estudos sobre as pinturas em vasos gregos, desenvolvendo-os enquanto ciência especializada, sobretudo por parte das escolas alemãs. Em 1885, Adolf Furtwängler (1853-1907) publicou um catálogo com 4.221 vasos do Museu de Berlim, dispostos em ordem cronológica e subdivididos a partir da técnica, da região de produção e do tipo de vaso. Seu catálogo continha, ainda, a proveniência, as dimensões e uma detalhada descrição de cada uma das peças.

A coleção do Museu do Louvre, de Paris, foi publicada por Edmund Pottier (1855-1934) em 1897, e o fato de ter sido a primeira coleção a usar fotografias dos objetos no catálogo garantiu destaque e especial relevância à publicação (Dias 2009a: 50). O uso da fotografia passou, a partir daí, a se configurar como um domínio próprio para o estudo do material cerâmico, tendo em vista as especificidades técnicas da própria fotografia – ângulo, iluminação, foco, técnica –, que passaram a influenciar os estudos dos vasos à medida em que se mostraram cientificamente importantes para promover o acesso ao material e a difusão dos estudos sobre a cerâmica grega para localidades de onde o acesso aos vasos, de outra forma, seria impossível.

O uso da fotografia, assim como a classificação do material a partir do estilo da pintura figurada, foi melhor elaborado a partir da década de 1920, por Sir John Beazley (1885-1970). Beazley desenvolveu o processo de atribuição de autoria dos vasos de origem ática a partir das características técnicas e iconográficas em comum. Em sua primeira publicação, *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils* (1925), com a versão em inglês *Attic Red-figure Vase-painters* (1942), J. Beazley apresentou seus estudos em uma série de compêndios nos quais listou os aproximadamente 600 artistas de figuras negras e 800 de figuras vermelhas identificados, bem como os vasos atribuídos a cada um deles (Dias 2009a: 56). Além de distinguir sua publicação, o rigor metodológico abriu caminho para uma nova perspectiva no trabalho de análise dos vasos, a partir de um olhar mais técnico (Dias 2009b: 236).

A escola de Beazley ganhou ramificações imediatas e, por meio desse trabalho que visa a técnica, o interesse pelos vasos se voltou para os aspectos da pintura e o caráter individual de cada peça.

Um importante pesquisador foi o australiano Arthur Dale Trendall (1909-1995), que adotou o método desenvolvido por Beazley para determinar a atribuição de vasos italiotas, provenientes da Magna Grécia. Começando seus estudos pela produção de Paestum, publicou, em 1936, *Paestan Pottery. A study of the Red-Figured Vases of Paestum*, e em 1967, sua obra de maior relevância, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*. Sua pesquisa promoveu a atribuição de mais de 20.000 peças (Dias 2009a: 56).

O primeiro volume do *Lexicon Iconographicon Mythologiae Classicae* (LIMC), foi publicado em 1981. Trata-se de um catálogo de iconografia mitológica desenvolvido por pesquisadores de cerca de 40 países, escrito em alemão, inglês, francês e italiano. É o mais extenso catálogo disponível e uma das mais importantes fontes de dados iconográficos a que temos acesso, com oito volumes publicados até 1997, além de dois índices em 1999 e um suplemento em 2009.

O estudo da música grega antiga, por sua vez, é pleno de complexidades, e se dá desde o âmbito da teorização até o da reprodução. Amplo em possibilidades, esse estudo pode visar os aspectos teórico, linguístico, simbólico, histórico, filosófico ou técnico da música. Destacam-se entre os estudiosos em música grega antiga da atualidade, área de estudo conhecida por arqueologia da música, ou arqueomusicologia, a francesa Annie Bélis no campo da reconstituição e experimentação, e o brasileiro Fábio Vergara Cerqueira no campo da representação, sobretudo iconográfica. Ambos desenvolvem estudos focados nos instrumentos musicais, sua execução, suas variações e papéis que exercem nas relações sociais.

Tendo em vista a pluralidade temática abordada, procurou-se apresentar em cada capítulo um panorama sobre cada um dos aspectos levados em consideração, com o intuito sobretudo de embasar teoricamente a análise iconográfica que se seguirá.

No primeiro capítulo será apresentado um panorama sobre a intervenção grega na Península Itálica, traçando uma linha de intenção cronológica da ocupação territorial da Magna Grécia, desde a consolidação das etnias indígenas, os primeiros gregos a estabelecerem colônias na região, até a dominância grega, já no século V a.C., e sua relação com os diferentes povos com que mantiveram contato, que culmina no século IV a.C. evidenciada pela sobressalente produção local da cerâmica de

figuras vermelhas. Este primeiro capítulo tem a função, portanto, de situar a pesquisa histórica e geograficamente.

Dentro dessa perspectiva de contexto grego na Península Itálica apresentam-se os usos da cultura helênica em ambiente de colonização. A apropriação de crenças e rituais é um ponto importante para esta pesquisa, que exhibe, então, o papel exercido por Apolo nesse novo contexto social. Especial foco é dado à Campânia, cuja ocupação territorial e a formação dos principais centros urbanos, bem como a inter-relação entre esses povos, será discutida ainda nesse primeiro capítulo. Justifica-se, aqui, também, a presença da produção paestana no âmbito da pesquisa.

Em seguida, o Capítulo 2 trará uma discussão acerca da cerâmica produzida na Magna Grécia, delimitando características regionais e adotando a divisão estabelecida por Arthur Dale Trendall em seus estudos e trabalhos de atribuição para, a partir daí, perceber as influências na produção campana por parte das outras regiões mas, sobretudo, pela tradição grega, e como essas influências contribuíram para o estabelecimento de uma tipologia específica.

São apresentados nesse capítulo os padrões morfológicos adotados e modificados na região, bem como os modelos e temáticas iconográficas de origem grega adotados nessas oficinas, dentre as quais os contextos em que a figura de Apolo citaredo é retratada, buscando identificar suas relações com a realidade social das colônias gregas na Campânia. Motivos iconográficos característicos da região são especialmente abordados, de maneira a evidenciar a produção como de uma tipologia e significação próprias.

O terceiro capítulo trata da música na sociedade grega, enfatizando seus contextos e a assimilação de sua importância no cenário de colonização. Ao tratar dos instrumentos musicais atribuídos a Apolo, apresentamos a lira, a cítara e algumas de suas variantes, a fim de demonstrar suas diferenciações técnicas e formais, bem como seu estatuto social. As relações do deus com o instrumento e como são representados nos diversos tipos de fonte – iconográficas e textuais – exprimem a própria relação destes com a sociedade em que estão inseridos, motivo por que são discutidas, em linhas gerais, suas formas de representação no Mundo Grego.

O quarto e último capítulo traz, propriamente dita, a análise realizada no catálogo iconográfico construído, apresentando de forma qualitativa e quantitativa as variantes encontradas, bem como buscando, sempre que possível, apontar

justificativas para essas variações. A análise iconográfica contida nesse capítulo visa, sobretudo, apontar os elementos distintivos da produção campana por meio de semelhanças identificadas no *corpus* elencado.

A análise desse catálogo permitirá identificar, por fim, a influência de Apolo citaredo no ambiente colonial grego, bem como a representação da cítara enquanto elemento cultural, além dos pontos de interseção entre a cultura helênica e a itálica, permitindo inferir os níveis de interculturação dos povos itálicos com relação aos colonos gregos.

Nas considerações finais são apresentadas conclusões a que se chega ao final da análise. Conclusões essas que, de modo algum, pretendem ser absolutas ou finais. Sobretudo, são apresentadas reflexões acerca do próprio processo de desenvolvimento da pesquisa, que mais do que respostas visa apontar novos caminhos.

Toda a discussão empreendida é fomentada pelo arrolamento iconográfico das ocorrências em vasos campanos de figuras vermelhas da figura de Apolo citaredo, cujo catálogo é apresentado em apenso, exibindo uma análise individual de cada narrativa iconográfica que o compõe.

CAPÍTULO 1

Intervenção grega na Península Itálica

Compreender e propor uma interpretação para a iconografia produzida requer, antes de tudo, compreender as formas de interação entre as diversas etnias que ocuparam simultaneamente o território da Campânia e, a partir daí, propor um entendimento sobre o papel da cultura grega nessa interação e como ele é externalizado por meio das imagens.

Nenhum dos tipos de fontes a que temos acesso, arqueológicas, históricas ou linguísticas, é capaz de nos fornecer respostas definitivas acerca da etnicidade. Sendo produto de um processo histórico dinâmico, a etnia não pode ser reduzida a uma realidade estática, como muitas vezes é encarada (Cerchiai 2012: 345).

O panorama histórico é aqui conscientemente apresentado de maneira generalizante, não ignorando as múltiplas especificidades dos contatos étnicos ocorridos na Magna Grécia e, especialmente, na Campânia, mas apresentando uma visão geral que se mostre eficiente para situar o foco desta pesquisa.

1.1 *Panorama histórico*

Acompanhando o raciocínio de Luca Cerchiai (2012: 346), o processo de distinção étnica na Península Itálica era já avançado antes da chegada dos gregos, o que pode ser percebido, por exemplo, pela presença etrusca na região tirrênic do Lácio e da Campânia ou pela própria genealogia cumana¹.

A região que posteriormente foi conhecida como Magna Grécia compreende a parte sul da Península Itálica e é composta pelas regiões da Apúlia, Lucânia e

¹ Cuma foi fundada pelos gregos em torno de 740 a.C., em um território no litoral norte da Campânia com vestígios de ocupação anterior e mantendo contato com etruscos e itálicos. Sendo uma cidade influente, foi palco de diversos conflitos étnicos, chegando inclusive a ser dominada por povos itálicos no século IV a.C.

Campânia, Basilicata e Calábria, além da Sicília. Tem contato ao norte com o Lácio e outra importante região, a Etrúria.

Três eram as grandes civilizações que se enfrentavam no Mediterrâneo nesse momento, a grega, a fenícia e a etrusca. Delia Guasco (2006: 37) chama a atenção para o fato de que, estando as três presentes de forma estável no território itálico, influenciavam, de maneira mais ou menos profunda, as populações indígenas limítrofes. Um exemplo do resultado dessa influência, citado pela autora, é a chamada “arte orientalizante”, de forte atuação etrusca, cuja produção é datada entre 700 e 575 a.C.

A colonização grega na Magna Grécia iniciou-se ainda por volta do século VIII a.C., região que, no entanto, já era habitada por povos itálicos. Assim como a origem do povo etrusco, ao norte da Itália e de grande influência sobre a Campânia, está atribuída aos villanovanos na versão mais difundida de sua origem, nas outras regiões da Península Itálica consolidaram-se gradualmente, em épocas sucessivas, povos como os venetos, umbros, picens, daunos e oscos (Manfredi 2012: 12).

Após o século VIII a.C. os etruscos se espalharam até a região de Pontecagnano, centro-sul da Campânia, e ao norte até o Vale do Pó, onde Felsina começou a se caracterizar como centro urbano. Nesse mesmo período foi fundada Roma, em 753 a.C.

Em 540 a.C. os etruscos, aliados aos cartagineses, dominaram a região do mar Tirreno e logo subjugarão os gregos que ali haviam se instalado, sem, contudo, conseguirem tomar Cuma, principal colônia grega. As relações econômicas entre cidades² etruscas na Campânia, como Cápua e Pontecagnano, e as gregas, continuaram, porém sem compromisso político com a potência grega da região, Cuma, e suas subcolônias (Manfredi 2012: 205). Em 525 a.C. os etruscos atacaram novamente Cuma, agora aliados aos umbros, daunos e messápios, e dessa vez com um exército numeroso, conforme relata Dionísio de Halicarnasso (1.53.3; 7.3.2; 12.1.9). Cuma, no entanto, defendeu-se uma vez mais e manteve sua independência. O mesmo Dionísio de Halicarnasso (60-7 a.C.) relata, ainda, a rica produção agrícola de Cuma (5.22.1-4), a qual foi comercializada com Roma no período da Guerra de Porsena (507 a.C.), estabelecendo um contato entre os dois povos com o inimigo

² A palavra “cidade” é aqui utilizada com o único significado de “núcleo populacional”, seja ele uma pólis, uma *apoikia*, uma colônia ou uma localidade indígena. Seu uso se dá para fins de simplificação da terminologia e não implica qualquer caráter político-administrativo.

etrusco em comum, que resultou em um intercâmbio cultural que pode ser verificado, por exemplo, ao longo da *Eneida*, de Virgílio (70-19 a.C.)³.

De maneira distinta dos centros de maior influência grega, as áreas do interior foram ocupadas por nativos e se desenvolveram entre as culturas etrusca e latina do centro-norte da Itália. Por conseguinte, o influxo etrusco legou uma arte bastante rica, especialmente em Cápua.

Já no século IV a.C. a política externa de Dionísio I (405-367 a.C.), da Sicília, com relação a Locri, ao Golfo Adriático e ao Golfo de Tarento, por meio de um exército de mercenários, inclusive campanos, com o incentivo à migração de artesãos, ampliou o cenário de trocas, circulação e comércio desde a Sicília até a Etrúria (Giudice 2004).

1.2 Contexto grego

A expansão grega para além da Grécia está ligada a diversos fatores, entre eles o crescimento demográfico e a escassez de terras cultiváveis, e remontam ao século VIII a.C. as primeiras empresas mais expressivas. Além do Oriente Próximo (Pérsia, Mesopotâmia, Anatólia), Norte Africano (Egito, Líbia) e a região do Mar Negro, a maior influência grega se deu no Mediterrâneo Ocidental.

Em uma perspicaz comparação, L. Cerchiali (2013b: 30) diz que se por um lado os gregos se reconheciam no heroísmo de Odisseu, navegando por lugares desconhecidos, por outro não se pode dizer que os povos indígenas se assemelhavam à animosidade dos Ciclopes.

Ao considerarmos que os colonos gregos, ao chegar no que seria a Magna Grécia, não se estabeleceram em uma região desabitada, se torna ainda mais necessário traçar um esboço das populações itálicas na região. Para tanto, Airton Pollini (2011: 74) esclarece que o que esses gregos denominavam por *eremos chora* (terra desabitada) para designar as regiões onde chegavam e fundavam suas cidades deve ser interpretado em um sentido colonial grego, ou seja, terra não habitada por povos gregos. Nesse sentido, é possível inferir que eles não consideravam, enquanto parte do processo de colonização, a presença dos povos itálicos como um empecilho

³ Obra cujo mote se encontra no mito de Eneias presente na *Ilíada* Homérica (20.294-398), com que mantém intensa semelhança, chegando a ser considerada uma continuação da épica grega. A narrativa imprime no herói fundador características do herói grego: proações, responsabilidades ritualísticas, catábase e belicosidade.

para a instalação das colônias. Entre as fontes escritas antigas, Diodoro Sículo (4.22, 5) e Eliano (*Sobre as características dos animais*, 5.9) estão entre as que propõem duas coerentes formas de percepção das fronteiras por parte das colônias gregas: a primeira estabelecida entre duas cidades gregas e a outra com relação aos territórios indígenas (Pollini 2005: 333).

As primeiras colônias gregas na Península Itálica foram Pitecusa, na ilha de Ísquia (775 a.C.), e Cuma (760 a.C.). Em seguida fundaram Síbaris e Crotona em 720 a.C., no Golfo de Tarento, e a própria Tarento em 708 a.C.; fundaram Metaponto em 700 a.C., em 680 a.C., Locri Epizefirios, Siris em 675 a.C e, no final do século VII a.C., Posidônia, Caulônia e Partenope.

De acordo com o relato de Tucídides (Lv. 7), ainda no início do século VII a.C. os gregos arriscaram a expansão para a Sicília, enfrentando os fenícios que dominavam a região norte-ocidental da ilha.



(Mapa 1) Mapa da Magna Grécia: colônias gregas da Magna Grécia. (Adapt. de A. Pollini 2011)

Essas primeiras colônias gregas na Magna Grécia, principalmente Pitecusa, Cuma, Naxos, Síbaris, Crotona, Metaponto e Régio, passaram a fundar subcolônias próximas às suas localidades. Dessas, algumas desapareceram ainda na Antiguidade, tiveram uma súbita notoriedade e uma rápida decadência, deixando apenas vestígios monumentais de sua existência; outras ainda permaneceram como centros urbanos menores (Manfredi 2012).

Já no século V a.C., tendo estabelecido colônias e modos de intervenção em diferentes regiões do Mediterrâneo, na Grécia os gregos começaram a elaborar uma

definição de etnia, baseada nos elementos que os distinguiam dos povos bárbaros, a partir de um modelo intelectual embasado na língua, na religião e na cultura que têm em comum. Um modo de distinção que já se manifestava nas *Histórias* de Heródoto (1.1-5)⁴.

Esse modelo de pensamento grego vai se difundir por suas colônias e delimitar o espaço de ação das diversas etnias, inclusive na Magna Grécia. É estabelecida, assim, de forma mais sistemática, a distinção entre gregos e bárbaros que perdura até o período Helenístico.

Na Península Itálica os gregos atuaram de modo particularmente pacífico, no início buscando aliar-se aos povos locais e estabelecendo trocas favoráveis. Como bem esclarece Valerio M. Manfredi (2012: 3), não se trata de um movimento colonial imperialista mas, principalmente, de domínio sobre as rotas marítimas e de estabelecimento de *apoikiai* (colônias)⁵ com desenvolvimento urbano e de expressivo caráter comercial (*emporía*). Os gregos introduziram no território não apenas a língua grega, a cultura e a religião, partes importantes de sua definição étnica, mas também técnicas de produção e manufatura, promovendo assim uma certa helenização das populações indígenas com as quais passaram a conviver.

Fica claro que a expansão grega teve caráter essencialmente povoador. Contudo, assim como os demais elementos de caracterização étnica estavam presentes, também elementos religioso-culturais tinham sua importância no processo de estabelecimento das *apoikiai*. As colônias atenienses, por exemplo, teriam sido estabelecidas a partir da crença na designação oracular de Delfos, assim como as das demais cidades da Ática. Embora hoje essa associação seja descartada, o oráculo era consultado e, fundamentalmente, indicaria quando, onde e como seria fundada uma nova colônia. Desse modo, sendo Delfos um oráculo estabelecido em honra a Apolo, é atribuído ao deus, também, a fundação de cada colônia, quando no local escolhido era, antes de mais nada, realizado um ritual pelo *oikistes*, líder religioso encarregado pelo estabelecimento da nova colônia, ao deus Apolo Délfio, ou Delfino.

⁴ Toda a obra de Heródoto (484-425 a.C.) gira em torno da relação do grego com o outro, bárbaro.

⁵ Para os fins a que nos propomos, usaremos aqui o termo “colônia” para designar o estabelecimento dos gregos em novas terras, porém, ainda sob dependência da cidade de origem. “*Apoikia*” é usado quando aquela colônia estabelece uma independência – econômica, política, social, cultural... – com relação à origem grega. Contudo, nem sempre a precisão dessa distinção é clara ou possível de ser identificada.

Pode-se reconhecer a conexão entre o centro religioso, a exemplo do oráculo de Delfos, e as colônias por eles estabelecidas por meio do legado mitológico transmitido pelos colonizadores. Essa bagagem cultural é reambientada na colônia, onde é enriquecida com elementos culturais locais e passa a ter atributos específicos, embora bastante ligados aos da própria cidade de origem, com a qual os colonos continuam mantendo contato (Manfredi 2012: 20).

Segundo Sabatino Moscati (1980), as *apoikiai* da Magna Grécia rapidamente se mostraram em posição privilegiada com relação às cidades gregas de origem, tanto por se encontrarem em solo fértil para o sucesso da agricultura e da pecuária, quanto por estarem em uma localização estratégica para o comércio, principalmente por via marítima.

Assim, em pouco tempo as *apoikiai* formaram civilizações muito diversas das de sua origem, graças ao ambiente local, à maior liberdade e à disposição artística, combinados à abundância de matérias primas como a argila, que lhes permitiram desenvolver técnicas com soluções estilísticas próprias, e mesmo à consciência de sua independência com relação à Grécia (Guasco 2006: 31).

1.3 Campânia

A região da Campânia está geograficamente localizada tendo ao sul a região do rio Sele constituindo a fronteira com a Lucânia e ao norte o Lácio, e entre o mar Tirreno a oeste e a cordilheira de Apeninos a leste. Dessa forma, a Campânia se caracteriza por ser um território palco de sucessivas ocupações por diversos grupos étnicos, provenientes também das distintas regiões lindeiras.

Para compreender os aspectos dessa interação vale sublinhar a pluralidade cultural dessas populações que, conforme relatado por Bruno D'Agostino (1987: 24), incluem os enótrios, os oscos, os samnitas, os campanos e os etruscos.

É preciso ter em mente que as próprias populações não gregas que entraram em contato com os colonos desde o século VIII a.C. são resultados de miscigenação, carregadas de elementos de origens distintas e em diferentes intensidades, tanto com relação à localização geográfica quanto à época em que estão inseridas.

B. D'Agostino (1987: 30) acrescenta que os gregos eubeus chegaram à região da Campânia em meados do século VIII a.C., quando fundaram Pitêcusa, em Ísquia,

e Cuma, ao norte da região, onde habitavam os opices. Estes, uma população indo-europeia próxima aos ausones, com os quais dividiam o território da Campânia até então. Com a chegada dos gregos fundando Cuma próxima ao litoral e dos etruscos fundando Cápua no interior, os povos indígenas passaram a conviver com os colonizadores. Posteriormente, já no final do século V a.C., os samnitas provenientes da região apenina conquistaram as duas cidades e impuseram sua própria língua à população indígena. Da união entre opices e samnitas nasceu a população osca, que coabitou com os gregos praticamente toda a Campânia, com expressiva atuação no norte (Guasco 2006: 104).

O resultado quase imediato da chegada dos gregos, não apenas na Campânia mas em toda a Península Itálica, foi o deslocamento das populações indígenas da costa em direção ao interior, até a base da cordilheira de Apeninos. Esse deslocamento, longe de significar o fim do intercâmbio cultural e comercial entre gregos e itálicos, intensificou esses relacionamentos, como atestam os vestígios materiais, principalmente os vasos cerâmicos encontrados nesses locais.

A região ao sul do rio Sele, norte da Poseidônia, foi predominantemente colonizada pelos gregos vindos também de outras partes da Península Itálica, como os aqueus de Síbaris, da Apúlia e da Lucânia (Estrabão 5.4-13); já ao norte da Campânia os etruscos chegaram a dominar, embora não tenham sido autóctones, mas provenientes de regiões da Itália ainda mais ao norte. Os etruscos impuseram sua hegemonia na Campânia entre o final do século VII a.C. e o início do século VI a.C. (Pontrandolfo; D'Agostino 1990: 103), relativamente pouco tempo após a chegada dos gregos. Por outro lado ao sul, na região da Poseidônia, os habitantes entraram em contato com diversas populações que apresentavam variados graus de assimilação de elementos culturais etruscos, fosse na arquitetura, na produção cerâmica ou na execução dos rituais religiosos e funerários. Essas são conhecidas como populações etrusco-campanas, a fim de evidenciar esse aspecto híbrido e variado que as caracteriza. Esse caráter misto é perceptível sobretudo em justaposições de inscrições itálicas e etruscas, assim como na utilização dos alfabetos etrusco e grego para transcrever a língua osca dos indígenas.

O isolamento e a distância da cidade grega de origem contribuíram para o fortalecimento, nas *apoikiai* gregas, do comportamento aristocrático inspirado no modelo heroico arcaico voltado para a figura do soberano, que sustentou o modelo

político da tirania no século IV a.C. que, conseqüentemente, subjogou as etnias indígenas vizinhas.

De acordo com A. Pollini (2011: 82), as contradições políticas, territoriais e étnicas existentes na Itália meridional foram marcadas por meio de inúmeras guerras que ocorreram na Campânia entre as diversas etnias, desde o final do século V até o início do III a.C. De fato, não é difícil compreender a existência desses conflitos, dadas as múltiplas possibilidades de oposições e alianças entre os povos itálicos (lucanos, samnitas, brutos), os Gregos (de Tarento e Nápoles) e os romanos. Estes últimos, que iniciaram sua dominação ainda no final do século IV a.C., acabaram por posteriormente conquistar a região, no segundo quarto do século III a.C.

Um grupo étnico que exercia influência na Campânia, assim como na Lucânia, eram os sabélios. Eles habitaram mais especificamente a região centro-sul Apenina, e sua cultura foi exportada a áreas ocupadas na Idade do Ferro por gregos e etruscos, ao longo da costa e das planícies aos pés do Apeninos. Eram, portanto, distintos dos samnitas, que habitaram a mesma região e que se uniram a outras etnias contra Roma entre o final do século IV a.C. e início do III a.C. Levando em consideração as fontes textuais que tratam desse período, encontra-se certa inconsistência acerca da identidade de campanos e lucanos, resultado da variedade de referências gregas e romanas e da difícil distinção entre elas por parte dos escritores augustianos, a exemplo de Tito Lívio (*História de Roma*) e Higino (*De origine urbium Italicarum*).

Vale ressaltar, inclusive, que a maior parte das evidências literárias a esse respeito datam do período da organização administrativa de Augusto (63 a.C.-14 d.C.), ao menos três séculos posterior ao período aqui tratado, o que as torna já influenciadas pelo distinto contexto em que foram produzidas. Mesmo Estrabão (63-11 a.C.), cujas referências tendem a ser mais descritivas, é posterior cronologicamente a esse período.

Diante desse panorama de interculturação, cabe identificar os centros urbanos que exerceram maior influência na região, a fim de compreender, a partir de sua formação, os graus de interação entre as etnias que compõem a região da Campânia.

Pitecusa, na ilha de Ísquia, fundada em 775 a.C. por povos da Cálcida e da Eretria, foi a primeira colônia do ocidente. Inserida nesse momento de mobilidade no Mediterrâneo como um elemento ordenador, assume a função de canalizar as trocas

comerciais entre Oriente e Ocidente, ao menos no que diz respeito aos etruscos da Etrúria e da Campânia (D'Agostino 2009: 185).

Ísquia tem localização estratégica no mar Tirreno, boa extensão territorial e é rica em argila, material pobre porém valorizado na época como matéria-prima. Na ilha, os colonos gregos conviveram pacificamente durante os séculos VIII a VI a.C. com os ausones, que já a habitavam, e a quem forneciam conhecimentos técnicos de manufatura avançados para a época. Dos estudos arqueológicos na Etrúria e na Campânia pôde-se constatar que Ísquia exportava tanto a experiência de seus artesãos quanto suas próprias produções cerâmicas, formando, provavelmente, aprendizes locais hábeis a copiar os produtos originais com certa destreza. Pitecusa foi, assim, uma grande produtora de vasos cerâmicos que, graças também à sua boa qualidade, eram exportados e garantiam uma rica economia à cidade (Manfredi 2012: 203).

Cuma, por sua vez, foi fundada em torno de 730 a.C. e, assim como Nápoles, está localizada em uma região de terra fértil para a produção de grãos, vinho e azeite, além de próxima ao mar. Estabeleceu comércio com os etruscos, os egípcios, os fenícios, os lígures e outros povos do Mediterrâneo, modo pelo qual constituiu-se em uma potência comercial e fundou duas importantes subcolônias: Partenope e Dicearquia. Cuma protagonizou o apogeu da prosperidade e da riqueza na região (Manfredi 2012: 203-205), e sua fundação é atestada por diversas fontes escritas ainda na Antiguidade, entre elas Tucídides (Lv. 1), Estrabão (Lvs. 5; 10), Diodoro Sículo (Lv. 2), Tito Lívio (*Periochae*), Plutarco (*De E apud Delphos*), Plínio, o velho (Lv. 7) e Pausânias (Lv. 8).

Buscando fundar uma nova cidade no final do século VI a.C., os cumanos, legitimados por um oráculo atribuído em ocasião da restauração do culto à Sereia Partenope, fundaram *Neapolis* (Cerchiai 2008: 407).

Mais ao sul, Pontecagnano, uma cidade etrusco-campana litorânea ao norte da Poseidônia, foi outra colônia que parece ter tido um papel importante na região. Este centro apresentou uma ocupação ininterrupta desde a 1ª Idade do Ferro ao menos até o final do século VI a.C.

É compreensível que a existência de um porto em Pontecagnano favorecesse seu desenvolvimento econômico e social, assim como favoreceu o contato com os gregos que chegavam também por mar, estabelecendo intensas atividades

comerciais. O período do apogeu da economia local se situa em meados do século VII a.C., às vésperas da chegada dos gregos, e os indícios materiais ali encontrados, sobretudo grandes vasos cerâmicos, mostram que a atividade econômica de Pontecagnano se distinguia claramente da dos grupos indígenas do interior, que visava ao consumo local. Embora os contatos tenham apresentado sinais de enfraquecimento em meados do século VI a.C., pode-se observar uma intensificação dos intercâmbios entre gregos e indígenas a partir do final do século VI e início do V a.C.

Observa-se, a partir do estudo arqueológico da cidade, uma organização bem articulada da sua ocupação, com uma definição clara dos espaços funerários e sacros, assim como dos lugares de agregação e habitação. Tal distribuição territorial é um indício importante que nos permite sugerir uma grande capacidade de organização social e indica que não era grande a diferença entre níveis de desenvolvimento das populações de Pontecagnano e dos colonos gregos (Pontrandolfo 2011: 55). O reconhecimento desse elevado nível de organização das populações etrusco-campanas, como a que habitava Pontecagnano, leva a acreditar que os próprios gregos tinham uma percepção a seu respeito que diferia daqueles povos indígenas que também habitavam a Campânia.

Já ao sul da região, a interferência dos samnitas se manifestou principalmente no plano linguístico, com a introdução da língua osca, documentada em inscrições em vasos cerâmicos e em topônimos, como Nola (“cidade nova”), cuja fundação é atribuída aos ausones e convertida aos samnitas. Essa capacidade de inserir a língua indígena em um ambiente greco-etrusco constitui uma importante manifestação da própria identidade, de um povo que se impõe como novo elemento de referência cultural na região (Cerchiai 2012: 351).

Durante todo o século V a.C., as diversas populações que habitavam o território da Campânia se opuseram em conflitos de grande impacto na região, especialmente ao norte. Particularmente, houve a expansão do domínio etrusco no início do século, marcada entre outros fatos pela batalha de Cuma em 474 a.C., que opôs etruscos, que atacaram por mar, e cumanos, obrigados a pedir ajuda à potência grega ocidental da época, Siracusa. Diodoro Sículo (11.51) relata a esse propósito que a frota siracusana venceu os etruscos em Cuma, tendo como consequência o aumento da influência siracusana na região, além da instalação de um posto militar próximo a

Cuma (Estrabão 5.4) e o enfraquecimento dos etruscos na região do litoral Tirreno. Cuma, cidade grega, passou então ao controle dos campanos em 421 a.C., e os etruscos perderam progressivamente sua influência, em um momento em que os lucanos, de forte cultura bélica, constituíam a principal ameaça para as cidades gregas do sul da Península Itálica (Pollini 2011: 86). Porém ao sul, próximo a Poseidônia, existiu sempre uma população etrusca bastante ativa.

É importante ressaltar que diversos sítios utilizados durante o século VI a.C. não apresentam nenhum vestígio datado do século V a.C., mas serão ocupados no século IV a.C. (Pollini 2011: 77-78). Não existe até o momento, porém, uma resposta clara sobre a causa desse “vazio” relativo ao século V a.C., mas algumas hipóteses que apontam para a contemporânea Guerra do Peloponeso, que acontecia na Grécia, pois nesse período Esparta assumiu a hegemonia na Magna Grécia, fazendo com que os atenienses buscassem novos mercados para seus produtos, inclusive os vasos cerâmicos, como o norte da África e a região do Mar Negro. Como esses espaços na Campânia apresentam vestígios cerâmicos importantes datados do século IV a.C., não se pode falar de abandono total das regiões. Contudo, a história de dominação da cidade de Poseidônia (Paestum) por diferentes povos ao longo do tempo, e da própria Campânia, principalmente com a conquista pelos lucanos, permite que se proponha essa hipótese para explicar a diminuição no fluxo do comércio com os atenienses.

1.3.1 As particularidades de Poseidônia (Paestum)

Um caso particular são as pinturas murais e cerâmicas de Poseidônia, posteriormente renomeada pelos romanos como Paestum, em 273 a.C. Área sob grande influência lucânica, povo de origem indo-europeia que habitava os Apeninos Centrais e, em torno da metade do século IV a.C. ocupou grande parte da Lucânia e da Enótria, atuais Basilicata e Calábria. A Enótria era habitada por populações ausônias mediterrâneas com contínuo contato comercial com gregos, etruscos e sículos entre o fim do século VI a.C. e metade do século V a.C. (Guasco 2006: 52). Fundada por volta de 600 a.C. pelos gregos, Poseidônia tinha diversas fronteiras e, rapidamente, assumiu a função de mediadora entre os enótrios que já habitavam a região, os sabélios e os poderosos etruscos que chegavam do norte (Bellia 2014c: 33).

Na região, foi significativa a presença de uma população de campanos de origem osca, diferentes dos samnitas provenientes da Lucânia. Ao menos desde 438 a.C. os oscos possuíam uma organização política suficientemente desenvolvida, motivo pelo qual essa população conquistou uma parte considerável da região da Campânia, desde o sul até o norte, inclusive Cápua em 423 a.C., conforme relato de Tito Lívio (4.37), e Cuma em 421 a.C., de acordo com Diodoro Sículo (12.76), cujos habitantes se refugiaram em Nápoles. Os campanos, então, conquistaram a cidade grega que os etruscos não conseguiram alguns anos antes e Cuma se tornou a primeira *apoikia* grega da Itália meridional a passar para a dominação de uma população itálica.

Os lucanos de origem samnita estavam próximos a Poseidônia desde o final do século V a.C. e provavelmente constituíram uma ameaça constante aos colonos gregos, dada a sua conhecida natureza bélica. Entre todos os povos a atuar na região próxima ao rio Sele, campanos, gregos, etruscos e lucanos, estes demonstraram ter sido os mais militarmente consistentes (Pollini 2011: 82).

Estrabão, no seu livro 5º da *Geographia*, fala da chegada de colonos provenientes de Síbaris, na Lucânia, que se estabeleceram na região da Poseidônia. A partir de material arqueológico encontrado nas tumbas da cidade, inclusive vasos cerâmicos, e por meio das pinturas parietais das necrópoles, foi possível identificar um diferente modo de ritual funerário, distinto do grego em ornamentação e disposição dos elementos, que pôde ser datado de finais do século V a.C., o que permite confirmar a conquista da cidade grega pelos lucanos nesse período (Pollini 2011: 75).

As relações de fronteira dos gregos habitantes da Poseidônia com outros centros, caracterizados por uma forte matriz etrusca, parecem, dada essa grande miscigenação étnica, diferentes daquelas com outras populações instaladas a leste da cidade, de certa forma considerando essas populações de raiz etrusca mais semelhantes a eles próprios, gregos (Pontrandolfo 2011: 55).

As tumbas de Fratte, centro litorâneo ao norte de Pontecagnano, representam uma das melhores manifestações da influência cultural e econômica de Poseidônia sobre a Campânia, dado que a localização da cidade a coloca como ponto de interseção entre Pontecagnano, Poseidônia e as principais cidades ao norte, Nápoles e Cuma. Esta influência grega sobre toda a região é visível não somente no comércio mas também nos contatos de natureza cultural, e mesmo em âmbito privado.

Apesar dessa longa existência, Arthur D. Trendall (1989: 16) aponta que as pesquisas arqueológicas no território da Poseidônia encontraram poucos traços de ocupação durante o final do século V a.C. e início do IV a.C. Por conseguinte, as análises relativas a esse período são bastante reduzidas e nos informam relativamente pouco sobre a ocupação das terras. Por seu caráter único de ocupação e interação cultural, A. D. Trendall em seu trabalho de atribuição para os vasos italiotas divide a Magna Grécia não em quatro regiões – Apúlia, Lucânia, Campânia e Sicília – mas em cinco, definindo Paestum (Poseidônia) como a quinta região da Magna Grécia, de acordo com a distinção dessa produção cerâmica.

1.4 Apolo na Magna Grécia

Apolo, o deus grego da segunda geração dos Olímpicos, é filho de Zeus e Leto e irmão gêmeo de Ártemis. É considerado o deus grego por excelência e, em oposição a Dioniso, deus estrangeiro, ele representa a ordem intelectual e configura o arquétipo da juventude grega. A Apolo são atribuídos a música e a poesia, o pastoreio, a cura, as pragas e doenças, a proteção, a guerra, o equilíbrio e a razão. Na Antiguidade, Apolo foi cultuado não apenas na Grécia mas também por romanos, etruscos e celtas. Entre seus principais epítetos estão: *Phoibos* (brilhante); *Agienus* (deus do lar); *Apotropeu* (deus da proteção contra os males); *Paian* (deus da cura); *Klarios* (deus que designa as terras); e *Aphetos* (hábil com o arco e a flecha) (Grimal 1994; *Encyclopædia Britannica*; Graves 1990).

Heródoto (2.153) afirmava que Apolo era filho de Dioniso e Ísis, e ainda que ele e Hórus eram o mesmo deus⁶. Essa genealogia apolínea é reafirmada mais tarde por Cícero (*Da natureza dos deuses* 3.23-25), que afirma também a existência de quatro Apolos. O culto a Apolo na Grécia e, sobretudo, na Magna Grécia, tem maior ocorrência entre o fim das Guerras Persas (499-479 a.C.) e o início da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.).

Entre as atribuições de Apolo reconhecidas na Magna Grécia está caracteristicamente identificada a do Apolo Délfio, ou Delfino, epíteto que recebe o deus enquanto fundador das colônias (Lopinto 1995: 17), que se manifestava através

⁶ Ísis e Hórus são deuses da Mitologia egípcia.

do oráculo de Delfos para indicar o local e como seria fundada uma nova colônia pelos gregos (Daremborg-Saglio, *Apollo*, 1873: 310-321).

Outro importante culto apolíneo na Magna Grécia, que tem sua criação atribuída à cidade de Naxos, na Sicília e se repete ao menos na ilha, é a de Apolo *Archegetes* (Píndaro, *Píticas* 8), o que seria a designação do deus enquanto protetor ou padroeiro da cidade, cujo templo é erigido na ágora e abriga, também, o túmulo do *oikistes* responsável pelo ritual de sua fundação (Donellan 2012: 173-175).

Ademais, as designações dadas a Apolo na Grécia permanecem no ambiente colonial praticamente imutadas, estando largamente representado iconograficamente em cenas rituais, cívicas ou religiosas.

A mais antiga testemunha siracusana do culto de Apolo é a epígrafe de Apollonion, templo dórico do início do século VI a.C., que tem dado margem a várias controvérsias e interpretações. A dedicatória do templo ao deus, cujo culto é dedicado à própria colonização, teria sido introduzido por ocasião da fundação da cidade por seus colonizadores coríntios (Tonini 2009: 187; Pace 1945: 556).

Além dessa documentação epigráfica, Teresa A. Tonini (2009: 189) aponta outras inscrições que atestam o culto de Apolo em Siracusa, como um fragmento de tableta calcária votiva de Acratina, em que se lê “Apollo(ni)”, fazendo se considerar a hipótese da existência de um templo pequeno e, sobre um fragmento de boca de um vaso de verniz negro, uma dedicatória a “Apolo *Paian*”. Foi encontrado também um grande altar, agora no Museu de Siracusa, datado ao menos do século IV a.C., com uma dedicatória a Apolo e às Ninfas.

Sendo Apolo colocado como responsável pela fundação das colônias, é de se acreditar que as cerimônias e ritos em sua homenagem também ocorriam de maneira singular. Estrabão (6.1.6), manifestando uma interferência mitológica na própria história, o coloca como protagonista da fundação de Régio pela prescrição do oráculo de Delfos a um grupo de calcidenses, ação que é corroborada pelo relato de Pausânias (25.2.4) sobre uma festa ritual local em honra a Apolo, e provavelmente também a Ártemis (Bellia 2014b: 14).

Em Locri, o culto a Apolo é documentado por *pinakes*⁷ encontradas no santuário de Mannella, em que uma divindade com a lira e o arco é representada com

⁷ Plural de *pinax*: placas votivas feitas em madeira, terracota, mármore ou bronze e depositadas em templos e santuários em honra aos deuses, ou em contexto funerário em honra ao morto. Ocorriam na Grécia e Magna Grécia.

características arcaicas marcantes, junto a uma divindade feminina sentada em um trono, interpretada como sendo Perséfone. A Apolo era legada a função de proteger com o arco as portas da cidade e, portanto, a população, e afastar o mal por meio da música (Bellia 2014b: 17).

Segundo L. Cerchiai (2008: 406) em Cápua o culto a Apolo foi fundado no início do século VI a.C. Porém, uma particularidade do templo chama a atenção, a sua ressignificação logo em seguida, sendo ali cultuado o deus etrusco Manth, com grande equivalência apolínea. Pode-se questionar se Manth não teve influência também na fundação de Pontecagnano, em meados do século VII a.C., assumindo a dimensão ideológica da fundação religiosa e política da cidade primeiramente atribuída a Apolo, grego, ao que se vê através do alfabeto utilizado nas dedicatórias votivas encontradas, bastante ligado à vizinha Poseidônia.

1.4.1 Os rituais: Apolo e outros deuses

A cerâmica antiga com representações musicais proveniente das necrópoles e áreas sacras áticas e da Magna Grécia permite conhecer melhor o contexto local em que a música era praticada, além de indicar o valor simbólico atribuído aos instrumentos musicais. Ela coloca em evidência como os instrumentos são inseridos de forma precisa nas cenas mitológicas, eróticas e teatrais. As imagens de temática musical da Magna Grécia refletem a evolução da ideologia religiosa e funerária que englobam o ritual (Bellia 2007: 23-25).

Aristóxeno de Tarento (*Fr. 124 Wehrli in Ateneu, I Deipnosophistai, XIV, 632a. apud Meriani 2003: 15-48.*) menciona uma performance musical tradicional que ocorria durante os *symposia* de Poseidônia, onde, assim como nas póleis gregas, a música estava intimamente ligada à vida social e política. Essas execuções na Poseidônia tinham por objetivo comemorar a origem étnica e a fundação da pólis, em um ritual durante o qual os migrantes gregos reafirmavam sua identidade grega, através dos laços políticos e sociais ali estabelecidos.

Angela Bellia (2014c: 35) lembra que a realização do *symposion* por si já reflete a distinção adotada por gregos com relação a itálicas e etruscos, também notória nos rituais e aparelhos funerários. Os registros iconográficos de origem pré-helênica informam sobre a essencialidade da música no ritual funerário, com a função de

sacralizar a cerimônia e conferir a solenidade, gravidade, bagagem e dramaticidade que as circunstâncias requeriam.

Dos rituais estabelecidos na Magna Grécia com forte e evidente influência grega, os funerais são os de maior relevância material, por nos deixarem os vestígios mais abundantes. Além deles, temos alguns vestígios que permitem mensurar a importância dos rituais de fundação.

Nos ritos fúnebres, a lira foi um instrumento utilizado para o acompanhamento de cantos e oferendas, enquanto o aulos tinha a execução relacionada a danças e atos sacrificiais. A execução da lira era associada tanto a homens quanto a mulheres (López 2010: 172). A associação de ambos os instrumentos com o ritual é documentada pelos aparelhos funerários encontrados na Poseidônia e em outras partes do Mundo Grego. As fontes escritas, por sua vez, associam a presença da lira e do aulos no contexto funerário à ideia de felicidade dos *symposia* no pós-vida, desde a época Homérica. A mais completa descrição da “felicidade musical” se encontra na *10ª Pítica* de Píndaro, segundo a qual se conclui que a vida se torna feliz por meio da música (Bellia 2014c: 39).

Lembrando que no sul da Península Itálica se localizavam algumas das mais importantes colônias gregas, não fica difícil compreender que os gregos levaram consigo os cultos aos seus deuses. Entre eles, destacam-se os cultos aos Dióscuros para Locri, Tarento e Régio; e a Hera e Hércules para Cuma, Poseidônia, Crotona e Metaponto. O culto a Asclépio foi atestado em diversas localidades da Península Itálica, mas pode ter se estabelecido primeiro em Anzio e Roma, dada a importância do local enquanto área portuária, portanto, zona de contato entre as diversas populações da Península (Carini 2009: 337).

Já a relação de Ártemis com a esfera musical estabelecida na Sicília, especificamente em Siracusa, é atestada por algumas fontes escritas. Teócrito (*Idílio* 2.36) relata a presença do culto à deusa na cidade, anunciada pelo som de um instrumento de percussão (Bellia 2014b: 27).

Ao todo, segundo Andrea Carini (2009: 334), foram atestados no ambiente colonial oito cultos destinados ao deus Apolo, cinco deles de forma segura e três ainda incertos. Remete ao menos aos séculos IV e III a.C. o culto a Apolo enquanto deus da arte e da medicina, evidenciado por uma terracota arquitetônica (de tradição etrusca) e uma epígrafe votiva de Vereno, liberto de Augusto. Atribuição cultural que não é

suportada por nenhuma fonte literária. Em Anzio é inserido um importante culto apolíneo, de 338 a.C., cuja evidência da presença e do prestígio está atestada no *Os Fastos* (1.391), de Ovídio, datado de 8 d.C. (Carini 2009: 336).

A presença de Apolo *Archegetes* na Sicília simboliza, entre outras coisas, a oposição entre Leontino, Catânia e Naxos contra Siracusa no século V a.C. Ao chegar à Sicília os gregos fundaram Naxos, erigindo um altar a Apolo *Archegetes* (Tucídides, 7). Apiano (95-165 d.C.) cita um culto a Apolo *Archegetes* ainda ativo em sua época, por ocasião da chegada de Otaviano a Tauromenion. Embora seu templo nunca tenha sido encontrado, é frequente a aparição da face de Apolo em moedas cunhadas na região, algumas com a inscrição do epíteto (Donnellan 2012: 173).

Lieve Donnellan (2012: 174) afirma também que o culto siciliota pode ter, a princípio, um cunho religioso mais forte do que o caráter político. A razão de seu estabelecimento pode estar relacionada com a ligação do deus com o mar, expressa pelos epítetos *Ekbasios* (que promove a boa chegada), *Neossoos* (protetor dos barcos) e *Aktaios* (deus da costa). O atributo *Archegetes*, que lidera as fundações, acabou sobressaindo sobre os outros devido à natureza dos propósitos implicados no estabelecimento do culto. As fontes escritas na Antiguidade, em geral, dão especial importância ao altar de Apolo *Archegetes* que, por sua vez, não é em nada ligado diretamente ao Apolo *Délfico*. Realizar sacrifícios em um altar em honra a Apolo, por si, não seria suficiente para obter uma interferência délfica no processo de colonização (Mele 1977: 508).

Em um mesmo excerto, Eliano (1.20) atesta o culto de Apolo em Siracusa, na Sicília, e na Etrúria, ao relatar os procedimentos de saque aos templos realizados por Dionísio I (430-367 a.C.), tirano de Siracusa entre 405 e 367 a.C. O culto apolíneo na Etrúria é ainda corroborado por Plínio, o velho (7.19).

Διονύσιος ἐξ ἀπάντων τῶν ἐν Συρακούσαις ἱερῶν ἐσύλησε τὰ χρήματα. τοῦ δὲ ἀγάλματος τοῦ Διὸς περιεῖλε τὴν ἐσθῆτα καὶ τὸν κόσμον, ὃς ἦν, φασι, χρυσοῦ πέντε καὶ ὀγδοήκοντα³¹ ταλάντων. ὀκνούντων δὲ τῶν δημιουργῶν ἄψασθαι, ὁ δὲ πρῶτος ἔκρουσε τὸ ἄγαλμα. καὶ τὸ ἄγαλμα δὲ τοῦ Ἀπόλλωνος περιεσύλησεν, ἔχον καὶ αὐτὸ χρυσοῦς βοστρύχους, κελεύσας ἀποκεῖραί τινα αὐτούς. πλεύσας δὲ εἰς Τυρρηνοῦς, τὰ τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ τῆς Λευκοθέας ἅπαντα ἐσύλησε χρήματα, τὴν παρακειμένην ἀργυρᾶν τῷ Ἀπόλλωνι τράπεζαν κελεύσας ἀφελεῖν, ἀγαθοῦ δαίμονος τῷ θεῷ διδόντας πρόποσιν.

Dionísio roubou objetos de todos os templos em Siracusa. Da estátua de culto a Zeus ele removeu as roupas e outros ornamentos, que valiam, ao que disseram, oitenta e cinco talentos de ouro. Quando seus homens hesitaram em tocar a estátua ele desferiu o primeiro golpe. Ele saqueou também a

estátua de Apolo; esta também tinha ouro e cabelos esvoaçantes, e ele deu ordens para que alguém os cortasse. Ele navegou para a Etrúria e roubou todas as propriedades de Apolo e Leucócia, instruindo seus homens a beber e comer à divindade benevolente enquanto removiam a mesa de prata que ficava ao lado da estátua de Apolo.

(Eliano, *Miscelânea Histórica* 1.20)

Existem algumas evidências do culto a Apolo na Campânia, no entanto, sua inserção no território campano foi gradativa.

Até a metade do século VII a.C., de acordo com documentos epigráficos escritos em um alfabeto arcaico, a divindade grega proeminente em Cuma era Hera. Apolo, até então, não teve sua presença evidente. Entretanto, conforme afirma Nazarena V. Mele (1977: 498), certamente em um dado momento houve a substituição de divindades, confirmada pelo altar destinado à Sibila cumana, mostrando uma tradição precedente à instalação do culto a Apolo em Cuma enquanto divindade profética por excelência. A arcaicidade da introdução do culto a Hera em Cuma é evidenciada pela atribuição do oráculo como privilégio da deusa, e não de Apolo. A evidência arqueológica do templo de Apolo não apresenta partes anteriores ao século VI a.C.

Estácio (*Silvae*) revela em seus versos a origem de Nápoles, em que descreve a estátua de Apolo sobre o ombro da qual pousa uma pomba. A ave é apresentada como atributo do deus, que protege os calcidenses na fundação da colônia (Mele 1977: 502-503). O culto apolíneo pode ser inserido em Nápoles a partir do seguinte relato de Estrabão (5.4.7), que descreve um festival promovido na cidade em honra a Apolo:

νυνὶ δὲ πεντητηρικὸς ἱερὸς ἄγων συντελεῖται παρ' αὐτοῖς μουσικὸς τε καὶ γυμνικὸς ἐπὶ πλείους ἡμέρας, ἐνάμιλλος τοῖς ἐπιφανεστάτοις τῶν κατὰ τὴν Ἑλλάδα.

Neste momento um festival sagrado é celebrado entre eles também em música e ginástica; durou por alguns dias, e parecia com o mais famoso celebrado na Grécia.

(Estrabão, *Geografia* 5.4.7)

Vale atentar para que, em Cuma e, por conseguinte em sua cidade-filha Nápoles, assim como o oráculo, função de Apolo, é dedicado a Hera, também a pomba, originalmente atributo de Hera, é atribuída a Apolo. O problema gerado pela sucessão de Apolo a Hera se encerra na inversão de posição entre as duas divindades. N. V. Mele (1977: 507) chama a atenção para que, ao questionar se esse tipo de interação ocorreu em outras colônias euboicas acaba-se por indagar o próprio

papel de Apolo nessas colônias e o quão seguras são as fontes que relatam sua fundação, entre elas as de Naxos, Zancle e Régio, atribuídas mitologicamente ao próprio deus.

A dedicação de um altar conjunto a Apolo *Paian*, epíteto que evoca a função do deus como protetor, e a Atena *Paionia*, reitera o fenômeno da *koinobomia* na Magna Grécia, segundo o qual mais de uma divindade é cultuada no mesmo altar e recebem sacrifícios em comum (Marconi 1999: 11). Na Ática é compreensível a associação de Atena *Paionia* e Apolo *Paian*. De acordo com Clemente Marconi (1999: 12), até o final do século V a.C., *Paian* era o epíteto exclusivo de Apolo, apenas quando o termo assume uma função adjetival é que pode ser associado a outros deuses com função semelhante, a de patronato.

Em Cuma, o santuário meridional de Via Verdi que foi dedicado primeiramente a Apolo e conduzido pelo sacerdote de Poseidônia, foi posteriormente adotado pelo deus etrusco Manth, garantindo a fundação urbana na Etrúria Padana (Cerchiai 2013: 152). Sobre a borda de uma ânfora ácroma do último quarto do século IV a.C. se encontra a inscrição do teônimo Manth, aparentemente mais recente que uma dedicatória a Apolo, em grego, sobre um cântaro de *bucchero* e, dentro do limite imposto pela documentação, pode significar a introdução da divindade etrusca no santuário dedicado a Apolo, refuncionalizando a atividade cultural. Seguindo essa perspectiva, parece significativo a especificidade do deus Manth ocupando o lugar de Apolo, dada a semelhança entre os dois deuses, que assumiam a função de *archegetas* (Cerchiai 2008: 406). O culto cumano a Apolo é assim atestado por Pausânias (8.24.5):

[...] Κυμαῖοι δὲ οἱ ἐν Ὀπικοῖς συὸς ὀδόντας ἀνακειμένους παρὰ σφίσις ἐν Ἀπόλλωνος ἱερῷ λόγῳ μὲν λέγουσιν ὡς οἱ ὀδόντες ὑὸς εἶεν τοῦ Ἐρυμανθίου, τῷ λόγῳ δὲ αὐτῶν οὐδὲ ἐπ' ὀλίγον μέτεστι τοῦ εἰκότος.

O povo de Cuma, dentre os opices, diz que os calcidônios dedicam presas de javali no santuário de Apolo. São presas dos javalis dos erimâncios, mas o que dizem parece improvável.

(Pausânias, *Descrição da Grécia* 8. 24. 5)

Sabemos que as colônias gregas mimetizam os hábitos das cidades de origem a fim de manter, elas mesmas, a proteção da divindade patrona. Cuma, mais antiga colônia grega na Península, foi assim um proeminente centro de culto a Apolo, culto este que se estendeu a Roma.

Apolo está entre as poucas divindades gregas que mantêm completamente as características gregas mesmo em período imperial romano, adorado em rituais gregos e mantendo o nome grego, quase único entre os deuses a nunca ser identificado com divindades romanas. Ainda assim, como é típico dos romanos, foi adotado com uma parte particular de suas funções: é como *Paian* que Apolo chegou a Roma.

É difícil compreender o papel de Apolo sem passar pelo entendimento do papel de seu oráculo. O oráculo tem uma função importante na religião grega, assim como Apolo *Délfico* e seus famosos templos em Delfos e outros lugares, onde é o deus principal. O oráculo de Delfos tem um papel central no movimento colonizador grego por guiar as empresas marítimas. Por meio dele Apolo legitima o processo de colonização, que se afirma com o culto fundador a Apolo *oikistes* no local escolhido para a colônia. Alguns santuários, como de Olímpia e Delfos, possuem dimensão pan-helênica bastante conhecida. A identidade helênica é forjada e reforçada por meio das práticas dos cultos, jogos, oferendas e competições (Donnellan 2012: 174-175).

Curiosamente, além de não exercer seu poder em Roma, também não há indícios de oráculos apolíneos estabelecidos na Magna Grécia.

No entanto, o mistério das Sibilas, sacerdotisas proféticas que se tornaram populares na Grécia em associação ao orfismo do século V a.C., é vinculado a Apolo. No início do século, durante a guerra contra os povos latinos que restauraram a dinastia etrusca, um grande problema de fome levou à consulta dos livros sibílicos e promoveu uma injunção divina para a fundação de cultos a Ceres, Liber e Libera. Estas eram, então, divindades itálicas ligadas ao desenvolvimento das culturas, e agora associadas à tríade grega Demeter, Dioniso e Perséfone, cujos cultos eram já populares na Magna Grécia.

O local do culto caracterizava a própria natureza do Apolo *Archegetes*, com uma função específica de defender os limites da pólis e da *chora*, era estabelecido geograficamente nesses limites (Di Nicuolo 2011: 25). Apolo recebe na Magna Grécia também o epíteto *Apotropaios*, que deriva do adjetivo *apotropaíos* e do verbo *apotrepo* (distanciar, virar para longe), e refere-se à condição de Apolo como tutor das fronteiras e, como tal, deve ter seu templo sediado nesses limites (Di Nicuolo 2011: 27). Embora não especificada pelo epíteto, a função apotropaica de Apolo é eficientemente expressa na peça *Héacles*, de Eurípides (423/420 a.C.), em que o coro invoca Apolo

(vv. 819-821) como *Anax Paian* (“senhor que cura”, em tradução livre), suplicando que, sendo *apotropos pematón* (aquele que previne), afaste o sofrimento.

Na Ática o culto a Apolo *Apotropaíos* é atestado na literatura pela primeira vez nas comédias de Aristófanes: *As Vespas* (422-1 a.C.); *Pássaros* (414-13 a.C.); e *Pluto* (388-7 a.C.). Carmelo Di Nicuolo (2011: 28; 45) aponta um escólio ao v. 359 de *Pluto* que explica de forma detalhada as prerrogativas que justificam a atribuição do epíteto a Apolo, dizendo que o deus é capaz de curar e guiar através do oráculo os caminhos a serem seguidos, de forma que as dificuldades sejam evitadas. Pelos registros arqueológicos e topográficos fica claro que o local de culto a Apolo *Apotropaíos* era geralmente estabelecido fora dos limites da pólis, próximo à entrada da cidade.

Dos 24 textos componentes do TLG⁸ em que o epíteto *Apotropaíos* é atribuído, doze são a Apolo. A partir do século V a.C. foi designado também a Zeus, em oito textos, e a Atena em quatro.

Já no século II a.C. o culto a Apolo *Apotropaíos* é documentado tanto na Grécia quanto no Oriente. Ainda segundo C. Di Nicuolo (2011: 29), parece ter sido o último momento de difusão do culto, exceto por uma epígrafe datada do século I a.C.

A inserção dos cultos e deuses gregos se mostram, portanto, importantes formas de inserção da cultura e identidade gregas na Campânia e de estabelecer a sua relação com as outras etnias ali presentes.

Percebe-se, por outro lado, que a partir do final do século V a.C. a relação com o outro nas *apoikiai* gregas se inverte. Com a afirmação de uma identidade própria, o outro passa a ser o grego, o ateniense, e não mais o bárbaro. Essa hostilidade com relação a Atenas se tornou um motor para a definição da identidade (Donnellan 2012: 181).

Um último ponto, levantado por L. Cerchiali (2012: 354), deve ser levado em consideração ao se pensar a relação dos povos gregos com os povos itálicos a partir de suas crenças. Bastante ligada à grande importância dada a Apolo *Apotropaíos* e a Apolo *Archegetes* nas *apoikiai*, cabe pensar o imaginário local com relação à imagem do lobo. No imaginário simbólico do lobo, é possível calcular a dinâmica do conflito étnico entre os mercenários itálicos, que reconhecem no animal o emblema da própria atividade militar, fundamentando o direito de conquista nas qualidades da coesão,

⁸ TLG: *Thesaurus Linguae Graecae* é a biblioteca digital de Literatura Grega, maior corpus digital de textos literários, desenvolvida pela Universidade da Califórnia, on line em www.tlg.uci.edu.

rapidez e coragem que caracterizam o seu instinto. De sua parte, os gregos os reconheciam no lobo pelo caráter predatório feroz e selvagem, motivo por que não deviam, portanto, ultrapassar os limites da cidade e se aproximarem das residências dos homens. O lobo pode ser aproximado ao referente divino de Apolo e Marte. Mesmo sabendo que a linha é tênue, a importância atribuída às duas divindades relacionadas com o lobo pode implicar a existência do modelo cultural em que a recorrência ao valor positivo de um referente animal pode representar o *ethos* que une uma comunidade forçada a procurar no exterior dos próprios limites territoriais melhores condições de subsistência.

Do que foi exposto até aqui, cabe perceber a importância implicada na presença de vestígios cerâmicos para a construção desse percurso histórico, tendo em mente que a cerâmica não apenas demonstra os modos de subsistência e das relações comerciais e de produção, mas revela por meio de suas formas e decorações a interação entre gregos e não gregos na região.

CAPÍTULO 2

Os vasos cerâmicos

Importantes documentos acerca da vida cotidiana das sociedades gregas, os vasos em cerâmica de tradição grega extrapolaram os limites territoriais e se tornaram, também, importantes indicativos do modo de vida das populações coloniais nas *apoikiai* gregas em todos os lugares em que os gregos chegaram a se estabelecer. Na Magna Grécia não foi diferente.

Podendo ser entendidos como evidência artística distinta, os vasos devem ser compreendidos como tal, uma linguagem independente, não como um complemento para a reconstituição de evidências literárias e historiográficas (Schmidt 1996: 448).

Data ainda da fase conhecida como pré-colonização, entre final do século VIII e início do VII a.C., a importação ocidental de vasos gregos pelas primeiras colônias. Desse mesmo período são atestados também os primeiros vasos figurados de produção local da Magna Grécia (Buccino 2004). A originalidade estilística da cerâmica geométrica fabricada em Pithecusa ainda no século VIII a.C., por exemplo, é claramente inspirada na cerâmica euboica (Gilotta 2014).

2.1 Distinções regionais

A importação de vasos de figuras vermelhas de Atenas aumentou progressivamente na segunda metade do século V a.C. Inicialmente, as formas importadas se restringiam a pélicas, hídrias e cálices. Somente a partir do terceiro quarto do século começaram a aparecer com mais evidência as crateras (Pontrandolfo; D'Agostino 1990: 102).

As pélicas são vasos utilizados para conter líquido, de corpo abalado e contínuo, cujo diâmetro máximo é próximo ao diâmetro do pé e ao da boca, possui

duas alças verticais simetricamente opostas e pescoço curto e largo. Por sua vez, as hídrias são vasos utilizados principalmente para transportar água em uso cotidiano, mas também como urna funerária e como vaso contentor votivo. Possui pescoço estreito e ombro largo, com o corpo afinando em direção ao pé, de diâmetro semelhante ao do pescoço. Apresenta três alças, duas simetricamente opostas e horizontais abaixo do limite do ombro, e a terceira vertical, ligando a extremidade do ombro à boca. O cálice é utilizado para o consumo de vinho. Forma aberta e baixa, com pedestal e pé de diâmetros muito menores do que o da boca, que é o diâmetro máximo. Possui duas alças horizontais simetricamente opostas (Cook 1997: 78-79; 213-214).

Já as crateras eram utilizadas para misturar o vinho com a água nos *symposia* gregos. Sendo, portanto, um vaso aberto, possui corpo cilíndrico e alongado, com duas alças horizontais e opostas simetricamente. As variações residem principalmente na posição das alças e na presença de pescoço e elementos plásticos (cratera com volutas e com colunas), além do tamanho e forma dos pés (Cook 1997: 217-219).



hídria



pélica



cálice

cratera
em cálicecratera
em sinocratera
com colunascratera
com volutas

(Fig. 01) Formas de vasos cerâmicos gregas recorrentes na Magna Grécia.

Encontradas em uma quantidade significativa de sepulturas nas necrópoles das *apoikiai*, as crateras não eram exatamente um marco ritualístico, mas tinham a função de marcar principalmente uma distinção de gênero, já que eram encontradas apenas nas sepulturas masculinas, enquanto as femininas eram marcadas por vasos cuja função remete aos rituais domésticos, como as hídrias (Pontrandolfo; D'Agostino 1990: 102-103; Esposito 2013:30). Vale ressaltar que esse tipo de distinção não ocorria na Grécia, e surgiu de uma interação grega com povos locais, que com o tempo passou também a distinguir a origem étnica, além de atuar principalmente como marcador social, distinguindo os indivíduos de acordo com o papel que assumiam naquela sociedade.

A importação não apenas da Ática, mas de diversas partes do Mundo Grego (cerâmicas de origem euboica, coríntia, arcádia, lacônica, oriental e etrusca) acabou tendo o efeito também de impulsionar a produção local, que já existia em menor quantidade e visando o consumo próprio dos povos itálicos, e passou a se ocupar, no princípio, com imitar o estilo da cerâmica grega importada (Buccino 2004).

Daniela Castaldo (2001: 36) chama a atenção para a riqueza e qualidade da cerâmica ática encontrada no território da Magna Grécia, principalmente aquela datada do final do século VI a.C. encontrada em contexto funerário, que são testemunhas de sua variedade e da intensidade das trocas comerciais existentes em todo o Mundo Grego.

Como foi dito no capítulo anterior, durante o século V a.C., por razões ainda não esclarecidas totalmente, houve um “vazio” com relação à cerâmica grega na Magna Grécia, que pode ter sido ocasionado pelas condições da Guerra do Peloponeso.

Foi entre o final do século V e início do IV a.C. que a produção de vasos com figuras vermelhas se diversificou na Península Itálica, estabelecendo as características regionais que particularizam a cerâmica das cinco regiões distinguidas por A. D. Trendall: Apúlia, Campânia, Lucânia, Sicília e Paestum (Gilotta 2004). Destaca-se enquanto centro produtor de cerâmica figurada a cidade de Túrio, na Lucânia, fundação panelênica de 443 a.C. no território antes pertencente a Sibari.

Com uma produção um pouco menos significativa quantitativamente e um repertório também mais modesto na segunda metade do século IV a.C. com relação

às demais regiões da Magna Grécia, as regiões da Campânia e de Paestum têm seus vasos atribuídos principalmente a ceramistas sicilianos que migraram por ocasião da política de relacionamento externo de Dionísio I (432-367 a.C.), tirano de Siracusa. Dadas as circunstâncias históricas do momento, com o forte exército de mercenários de Dionísio, muitos deles campanos, e sua incursão pela Campânia em direção à Etrúria, os aspectos figurativos que sobressaem na iconografia cerâmica são sobretudo compostos de elementos bélicos, com grande presença de guerreiros samníticos, além de figuras femininas também representadas à maneira local (Gilotta 2004).

Dessa forma, pode-se constatar que a influência absoluta da matriz grega se limitou ao início da produção local. A cerâmica a que chamamos italiota compreende aquela produzida na Apúlia e Lucânia a partir de aproximadamente 440 a.C., e na Campânia e Paestum no quarto século, ainda com base na técnica de figuras vermelhas proveniente das pólis gregas de origem. A distinção dos vasos de figuras vermelhas produzidos na Península Itálica daqueles produzidos na matriz modelar grega se dá a partir da introdução de um repertório próprio de formas e imagens. Vale perceber que o consumo dos vasos italiotas, inclusive nas localidades mais remotas do interior, atestado pela presença nas necrópoles juntamente com a cerâmica indígena, são indícios que corroboram a influência italiota em toda a Magna Grécia (Schmidt 1996: 443).

Arianna Esposito (2013: 18) declara que essa presença de vasos gregos ou da imitação local de vasos gregos reafirma, de certo modo, uma apropriação criativa, por meio da qual transforma os usos e significações originalmente atribuídos a esse material de acordo com as necessidades locais, o que sem dúvida é parte importante no processo de criação da identidade de determinada população.

A produção paestana foi considerada neste trabalho por, ao passo que se constitui de características únicas e bastante particulares, ter influenciado e ter sido influenciada, mutuamente, pela produção dos outros centros e oficinas campanos.

2.2 Condições de produção campana

Ao se considerar a produção cerâmica, os principais centros de produção tratados aqui dividem-se em Cápua, Cuma e Nápoles ao norte, Fratte e Pontecagnano

na região central e Poseidônia (Paestum) ao sul da Campânia.

De acordo com Elizabeth Haight (1918: 576), mesmo em seu período pré-helênico os cumanos demonstram o contato com os gregos, que pode ser visto através da forma de suas ânforas, a maneira de expressar figuras humanas em formas geométricas e o uso de meandros, elementos iconográficos típicos da cerâmica geométrica grega. Além disso, as tumbas do final do período se distinguem pela presença de objetos estranhos à manufatura itálica, que atesta uma relação comercial com os navegadores do Egeu.

Por muito tempo, a região da Baía de Nápoles não só foi uma das áreas mais importantes e dinâmicas do Mediterrâneo, mas também uma região bastante conhecida pela sua produção cerâmica. As primeiras testemunhas da produção cerâmica local remontam ao Período Geométrico, em Pitecusa, na ilha de Ísquia, e as últimas são datadas do Período da Antiguidade Recente e Bizantino, em Cuma, Nápoles e na região de Pompeia (Gassner 2012: 1). Em Cuma, os vasos em *racolta cumana* dos séculos VII e VI a.C. atestam o contato entre Cuma e Rodas (Haight 1918: 577).

O início da produção local em Cápua é datado ainda no final do século VII a.C., graças aos *buccheri* encontrados no sítio, que coincidem com o processo de desenvolvimento da cidade, denunciando a afinidade cultural com a matriz etrusca e com Pontecagnano, centros que colaboraram também com o próprio desenvolvimento da Etrúria nesse período (Scafuro 2014: 122).

O uso predominante das crateras no aparelho funerário na Magna Grécia e no mundo etrusco foi descrito em diversas ocasiões, porém em necrópoles gregas arcaicas e clássicas elas não aparecem. A presença dessa forma de vasos nas necrópoles de Nápoles se mostra um sinal de adoção de um modelo ideológico que foi amplamente adotado no território campano, e que marcava a distinção étnica com relação à matriz grega (Pontrandolfo; D'Agostino 1990: 103).

Tanto em Cuma quanto na própria Pitecusa, em meados do século VI a.C., logo após a fase tarso-geométrica, houve uma difusão considerável da manufatura coríntia e proto-coríntia, estabelecendo na Cuma helênica um repertório morfológico e figurativo que claramente mimetizava aquele trazido pelos gregos (D'Agostino 2009: 188; Scafuro 2014: 121; Gassner 2012: 2).

Passado o período de crescente inserção da cultura grega na Campânia, o século V a.C. vai manifestar uma progressiva diminuição do número de tumbas datadas para o período, chegando mesmo a cessar já na segunda metade do século. Do mesmo modo, o mobiliário funerário das tumbas existentes é menor em quantidade de objetos, e desses, quase todos são de produção local, muitos deles fabricados em série (Pontrandolfo; D'Agostino 1990: 109). Embora a ausência de cerâmica grega na Magna Grécia em boa parte do século V a.C. seja justificada pela corrente Guerra do Peloponeso, a invasão samnítica em Cuma desse mesmo período exerceu influência direta nesse vazío com relação à identificação de cerâmica grega até o início do século IV a.C. nas tumbas cumanas (Haight 1918: 577).

Certamente, essa produção local visava primordialmente cumprir os requisitos do rito funerário e garantir a correta passagem do morto para o submundo. Assim como havia uma dificuldade evidente de contato com a importação grega, é de se supor que a produção local também não estava apta, ainda, para suprir totalmente o consumo local, lançando mão do artifício da produção seriada.

Nesse contexto de crescente abandono, na primeira metade do século V a.C., Pontecagnano, cidade etrusca na região do Agro Piacentino, à direita do rio Sele, entra em crise, evidenciada pela considerável contração da necrópole do núcleo urbano que, na metade do século anterior, se distinguia fisicamente de outros grupos por exibir um rico aparelho funerário composto por vasos áticos. Esse abandono da necrópole corresponde a uma fase de abandono das habitações e do santuário de Apolo (Pontrandolfo; D'Agostino 1990: 111).

Margot Schmidt (1996: 443-446) chama a atenção para o fato de que um único centro de produção de vasos de figuras vermelhas na Campânia parece ter sido ativo na primeira metade do século V a.C., a oficina que ficou conhecida por Grupo de Owl-Pillar.

Desconsiderando uma produção cerâmica campana com pintura negra e a de figuras negras datadas até o início do quinto século, a produção característica campana de figuras vermelhas se afirma apenas no início do século IV a.C., com as características formais e estilísticas que serão identificadas nas obras de Arthur Dale Trendall (Giudice 2004).

O mesmo A. D. Trendall (1989: 30) afirma que a cerâmica campana, assim como a produzida em Paestum, pode ser agrupada com base na técnica estilística do

pintor de Dirce, que teve sua oficina ativa entre o final do século V e início do IV a.C. Pela semelhança existente entre esses vasos com a produção siciliana, Trendall sustenta a hipótese de que as características campanas e paestanas tenham se desenvolvido por ceramistas da Sicília que migraram para a Campânia e estabeleceram suas oficinas ao longo da região, desde Paestum, ao sul, até os limites com a Etrúria, ao norte. Este movimento teria ocorrido principalmente após 415 a.C., quando se tornou mais difícil a importação de cerâmica grega (Giudice 2004; Schmidt 1996: 455).

A partir de então os vasos campanos seguem uma certa autonomia formal e estilística, mesmo que ainda bastante ligada à matriz grega por esses aspectos. A produção da Campânia pode ser encarada sistematicamente a partir de uma primeira divisão em dois grupos⁹. O primeiro é identificado como aquele composto pelos ceramistas migrados da Sicília, e é constituído pelo Pintor de Nápoles 2074, o Pintor de Eroles e o Pintor de Lepre, provavelmente saídos da oficina do Pintor de Dirce e estabelecidos em Cuma.

Em seguida, um segundo grupo se estabelece por uma produção “legitimamente” campana, que por sua vez, pode ser subdividido em três subgrupos.

O primeiro subgrupo é encabeçado pelo Pintor de Cassandra, atuante principalmente na região de Cápua. Ao Pintor de Cassandra, ativo entre 350 e 340 a.C., são atribuídos vasos provenientes de Cápua, Marcianise, Maddaloni, Santa Maria Capua Vetere, Frignano, Aversa, Atella, Caivano, Cuma, Nápoles, Castelcapuano, Ponticelli, Baia, Paestum, Laghetto, Castagno, Fravita, Pontecagnano e Calvi (Giudice 2004).

O segundo compreende as oficinas de Cápua e de Avella (A. V.), ativos no último decênio do século IV a.C., e uma terceira conhecida como Grupo de Cuma. A este subgrupo são atribuídos mais de 600 vasos, encontrados em Cápua, Carditello, Caserta, Marcianise, Maddaloni, Grignano, Atella, Telese, Sant’Agata dei Goti, Avella, Nola, Nápoles, Castelcapuano, Pompeia, Sorrento, Tempa del Prete, Sant’Angelo Ogliara e Pontecagnano (Giudice 2004).

Por fim, o terceiro subgrupo se articula entre as oficinas do Pintor de CA e do Pintor de New York GR100 de um lado e, de outro, as oficinas denominadas Grupo de

⁹ Não confundir com a denominação atributiva dada a grupos de ceramistas, normalmente pertencentes a uma mesma oficina que os nomeia.

Cuma A, considerada “apulizante”, Grupo de Cuma B e Grupo de Cuma C, esta última à qual são atribuídos mais de 4.000 vasos, provenientes principalmente de Cuma. Também foram encontrados vasos em Cápua, Minturno, Teano, Vitulazio, Sant’Angelo in Formis, Sant’Agata dei Goti, Carditello, Maddaloni, Villa Priamo, Caicano, Sant’Antimo, Fratte, Afragola, Villarica, Avella, Nola, San Paolo Belsito, Calvi, Nápoles, Castelcapuano, Ponticelli, Pompeia, Paestum, Fuscillo e Padula (Giudice 2004).

Evidências seguras da fabricação de vasos cerâmicos em Cuma com matéria prima local são raras. Enquanto a produção itálica em *terra sigillata* assume a base da produção, a suposição da fabricação de vasos em figuras vermelhas é sustentada basicamente pelos fragmentos coletados em áreas de refugio, cujas análises arqueométricas apontaram ser a argila proveniente da Baía de Nápoles, embora não especifique claramente uma origem na área de Cuma. Tendo em vista essa dúvida com relação à existência de argila em Cuma e Nápoles boa o suficiente para alimentar a produção cerâmica local, especificamente a de pintura com verniz negro, assumida no século V a.C., com um repertório morfológico bastante próximo do modelo ático e a possível imigração de ceramistas áticos, a atribuição nesse caso, tanto para localidade quanto para oficina, permanece ainda como hipótese (Gassner; Trapichler 2012: 3).

A conquista samnítica de Cápua e Cuma, nos séculos V e IV a.C., juntamente com a afirmação já existente do *ethnos* campano, proporcionaram um quadro de produção cerâmica campana mais complexo e articulado. Diferentemente do que ocorrera em Pithecusa, uma comunidade de etnia mista mas governada por gregos, que mostrava de maneira mais marcada a influência euboica, tanto pela recorrência de algumas formas particulares de vasos cerâmicos no contexto da necrópole, quanto pela produção de grandes crateras, abundantes sobretudo na área com resíduo de combustão no interior da necrópole (D’Agostino 2009:188).

2.3 A produção cerâmica e os repertórios iconográficos

A arte e o artesanato locais existiram sempre sob uma autonomia de elaboração, fazendo sobressair abundantemente os contatos típicos da produção indígena, que apresentam uma tendência própria ao realismo e à caracterização popular. Logo após o primeiro período da Idade do Ferro, durante a ocupação grega

e etrusca (VII-VI a.C.) e depois sob o domínio dos samnitas, os centros urbanos do Vale do Salerno, Cuma, Cápua e Nola, continuaram sua própria produção artística.

Particularmente em Cápua, nesse mesmo período de ocupação grega e etrusca, as estátuas da “madre” em terracota, carregadas de simbolismo representativo de fertilidade da própria terra e do povo itálico da região, testemunharam uma produção por três séculos de uma longa tradição religiosa, refletida inclusive nos vasos ali produzidos, e permitem verificar a evolução do caráter estilístico que foi influenciado pela tradição grega ali implementada. Também a abundante produção de vasos com temas e motivos gregos e etruscos manteve sua particularidade, e a cerâmica de verniz negro se tornou conhecida e exportada a todo o Mediterrâneo (Guasco 2006: 51-52).

De acordo com Linda Lopinto (1995: 14), os vasos italiotas, produzidos a partir do final do século V a.C., de modo geral, se caracterizam pelo contexto funerário a que são destinados na maior parte das vezes. As imagens neles representadas revelam evidente conexão entre seu conteúdo simbólico e a função do próprio vaso, mesmo aqueles produzidos em série.

À medida em que, até o final do século V a.C., houve uma diminuição na produção de vasos gregos, na Magna Grécia, sobretudo na Apúlia, se estabeleceu uma produção própria. Inicialmente com reproduções de cenas derivadas de modelos atenienses mas, com o tempo, cada vez mais decoradas com temas indígenas locais (Maas; Snyder 1989: 170).

Enquanto a produção cerâmica na Apúlia e na Lucânia seguia os modelos atenienses com relação principalmente à forma dos vasos, aos quais acrescentaram posteriormente características distintivas próprias, Arthur D. Trendall (1989: 9) atenta para que a Campânia produziu vasos de figuras vermelhas somente a partir da metade do século V a.C. Antes disso, os vasos de tipologia grega na região eram apenas importados de Atenas.

Ainda de acordo com A. D. Trendall (1989: 10), a Campânia também vai produzir posteriormente vasos com formas próprias. Uma bastante característica é a ânfora campânica, que apresenta uma alça próxima à boca do vaso para ser suspensa.



(Fig. 02) Ânfora campânica de figuras vermelhas, 330-310 a.C. Atribuído ao Pintor de Ixion. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art 06.1021.240

Enquanto os artistas de outras regiões da Península Itálica, especialmente da Apúlia, são conhecidos por decorarem os vasos com grandes composições iconográficas e por produzirem em grande escala, os da Campânia caracterizam sua produção majoritariamente por vasos de médio e grande portes e de iconografias com figuras ou cenas únicas, mais próximo do que se produzia na Grécia.

Uma das formas decorativas mais comuns em vasos de média e pequena dimensões, de até aproximadamente 35 cm de altura, é a pintura negra com apenas uma figura central, geralmente um jovem, um sátiro, um Eros, uma mulher, uma Nike ou, menos frequentemente, um animal. As figuras vermelhas nesse tipo de vaso têm o aspecto visual semelhante ao decalque, com bordas interrompidas. Cerâmicas de médio a grande porte, com altura a partir de aproximadamente 30 cm, apresentam comumente cenas com temáticas não só do cotidiano mas também da mitologia grega, especialmente cenas dionisíacas. Cenas relacionadas ao teatro grego, principalmente retratando tragédias euripidianas, são relativamente populares na iconografia desses vasos, e por si obtêm maior destaque. Outro tema iconográfico

recorrente nos vasos italiotas é a referência a mitos gregos pouco ou nunca encontrados em outro lugar, como Calisto e Melanipe (Trendall 1989: 12).

Os vasos italiotas oferecem importantes características de estilo e temática, posto que não ilustram apenas o desenvolvimento do local onde são produzidos, influenciados pela longa e arraigada tradição grega, mas refletem a vida e os costumes dos colonizadores gregos em contato com os povos nativos, especialmente no século IV a.C., além de cenas de drama grego e mitológicas. Esse desenvolvimento estilístico e temático distintos da tradição grega foi impulsionado pelo importante declínio político ocorrido na Campânia nesse período, somado à contração do poder etrusco na Península Itálica, que coincidem por consequência com a queda na importação de vasos áticos (Trendall 1989: 12-16).

A busca de novos mercados pelos atenienses nesse momento pode ajudar a explicar a relativa abundância de vasos com temática teatral na Magna Grécia. Enquanto os atenienses se ocupavam em adaptar sua produção aos novos mercados, na África, na Península Ibérica e no Mar Negro, os gregos das *apoikiai* da Magna Grécia nutriam um entusiasmo pelo drama grego, refletido na produção local de cerâmica figurada.

A produção paestana de vasos de figuras vermelhas coincide com o período lucânico, exceto um pequeno intervalo, entre 336-332 a.C. Se considerarmos Paestum como uma cidade lucana a classificação da temática se torna ainda mais interessante, dado que o conhecimento das tragédias antigas parece não mudar. Os únicos dois pintores paestanos que assinam suas obras são Asteas e Piton.

(Schmidt 1996: 443-444).

Além da temática mitológica e teatral, pode-se constatar a abundante presença na cerâmica da Magna Grécia a iconografia de temática bélica, contexto familiar no âmbito das relações étnicas locais. Anthony Leonardis (2014) encerra afirmando que a conexão entre elementos bélicos e a deusa matriarca, em última instância, deriva da esfera religiosa. A grande importância que têm as divindades femininas na Itália pré-romana é corroborada pela maior presença de santuários a divindades femininas próximos a Cápua. Por outro lado, a conexão entre o mercenário, ou o soldado, e esses santuários, é estabelecida pela figura de Hércules, cujo simbolismo se aproxima ao de Marte. A divindade feminina predominante é Ceres, cuja natureza é refletida nas

numerosas esculturas de *kourotrophoi*¹⁰. A essa deusa são também atribuídas as funções matrimoniais equivalentes às de Hera. Hera foi a divindade grega de maior importância em Cuma e em Paestum.

A relação entre a iconografia e o suporte é um ponto importante a ser abordado. Uma pintura retratando determinada cena mitológica, por exemplo Apolo citaredo, em um vaso destinado ao *symposion* (cat. A04) ou a um ritual nupcial, tem seu significado modificado se colocado em um vaso funerário. No entanto, alguns mitos são intrinsecamente ligados ao tema da morte, e sua presença se torna limitada a esse tipo de suporte, como por exemplo o mito de Níobe¹¹ (Schmidt 1996: 453). Nas suas representações italiotas, encontradas na Apúlia e na Campânia, há uma referência à causa do destino de Níobe, em que não raro aparece Apolo e a cítara ou a lira, embora não seja comum que o deus seja retratado segurando ou tocando o instrumento (cat. K05).

A produção local de figuras vermelhas na Campânia, ainda tendo como inspiração os vasos áticos, tem como característica na “Face B”, ou seja, a face do vaso cuja iconografia é considerada secundária, a presença de dois ou três jovens vestidos com *hymation* ou clâmide, assim como encontrado na produção ateniense. Uma diferenciação regional percebida nessas figuras italiotas é a ornamentação da vestimenta (cat. K03, K12), inexistente nos vasos gregos e que estão diretamente relacionadas com a origem étnica italiota (Langner 2012: 16).

Diferente das outras regiões da Magna Grécia, na Campânia e em Paestum os gregos das colônias reafirmavam fortemente suas origens, que passaram a se refletir na iconografia da face B dos vasos ali produzidos, com a imagem dos jovens gregos. Essas figuras de jovens cidadãos foram gradualmente ganhando características identitárias próprias do contexto colonial e sofrendo interferências claras da cultura local, com calçados e roupas adornadas, além de assumir cabelos longos, que caracterizam a efebia. Passaram também a ser representados segurando galhos, um gesto ritualístico que representa a força do aspecto religioso sobre o cívico. Mais tarde,

¹⁰ Plural de *kourotrophos*: figura votiva de terracota representando uma mulher com uma criança no colo. Dedicada a deuses protetores das crianças e jovens: Atena, Apolo, Hermes, Hécate, Afrodite e Ártemis. A figura feminina pode ser substituída pela representação do próprio deus ou deusa a que é dedicado.

¹¹ Rainha tebana que teve 14 filhos e se dizia superior a Leto. Por essa razão foi castigada pela deusa e Apolo, tendo os filhos mortos. Compadecido de seu sofrimento, Zeus a transformou em estátua. Sobre o mito, ver Higino, *Fábulas* 9 – Níobe.

em Paestum, o tema se modifica, tendo os jovens representados nus (cat. K11), e às vezes substituídos por mulheres em cenas cotidianas (cat. K06) ou mesmo apresentando cenas de cunho erótico. Isso indica que as figuras áticas foram aceitas no começo como a melhor forma de representar sua identidade grega, no entanto, com a gradativa evolução para uma identidade própria e miscigenada com a cultura dos outros povos com que mantinham contato, buscaram representar sua própria imagem, indivíduos campanos e paestanos, progressivamente até que não houvesse razão para representar sua condição civil e política, pilar da sociedade grega, elevando o aspecto religioso (Langner 2012: 18-19).

Outra característica figurativa bastante evidente nos vasos campanos e paestanos é a abundante presença de elementos vegetais e florais. Embora presentes nos vasos itálicos das outras regiões, sua presença na iconografia campana e paestana se tornou um marco distintivo dessas produções. Como explica Margot Schmidt (1996: 449), os elementos florais presentes na pintura de vasos itálicos, e que envolvem toda a sua superfície, evocam o contexto do simbolismo funerário da Magna Grécia. Esses elementos aparecem envolvendo as cenas retratadas de modo a preencher todo o espaço do vaso, normalmente em torno da borda e abaixo das alças. Quando esses florais passam a adentrar a cena principal, costumam envolver um *naiskos*¹², tornando seu simbolismo ainda mais evidente, até que se tornam, eles mesmos, o principal elemento iconográfico do vaso. Esse simbolismo a que os florais evocam remete ao entendimento de que, mesmo não conhecendo e não compreendendo a natureza da morte, se considera a continuação da vida depois da tumba. Em última instância, a relação dos elementos florais com o contexto funerário assemelha-se ao ritual ainda atual de oferecer flores aos mortos.

Vale ressaltar a importância de se avaliar e discutir o conteúdo mitológico representado nos vasos pelo viés do conhecimento adquirido pelo ceramista acerca do que está representando. Indagar quais seriam suas fontes, qual a finalidade do produto que está produzindo e mesmo encarar o vaso como objeto artístico ou veículo de comunicação, pode render diferentes interpretações sobre a especificidade de cada produção. É indispensável questionar o quanto interessava, nesse processo de produção, a reprodução realística da cena mitológica ou o seu significado simbólico,

¹² *Naiskos* é o diminutivo de *náos*, significa “pequeno templo”.

e qual a relação estabelecida entre mito literário e mito figurado, para então tornar possível uma interpretação global do elemento iconográfico (Lopinto 1995: 12).

Nesse sentido, é importante compreender que a fonte de inspiração para o pintor não é apenas o mito literário, mas uma cultura e tradição popular, e a iconografia se configura, nesse âmbito, uma linguagem independente da literária (Moret 1980 *apud* Lopinto 1995: 13). O mesmo vale para as ocorrências de instrumentos musicais e a grande variação de formas e estilos, neste caso atentando para as cítaras.

A pesquisa acerca da iconografia musical na Antiguidade, conforme nos diz Daniela Castaldo (2001: 35), tem cada vez mais despertado o interesse dos pesquisadores interessados nos aspectos culturais que implicam a execução musical. A análise e interpretação da pintura vascular se mostra uma importante fonte documental, que nos permite conhecer com mais propriedade a história, as funções e as ocasiões de execução musical na sociedade grega. Além do aspecto artístico e estético que pode ser observado nos elementos iconográficos, as imagens registradas nos vasos cerâmicos fornecem informações suficientemente precisas sobre o papel da música nos contextos social e religioso gregos.

CAPÍTULO 3

A música na Campânia

Concordando com Angela Bellia (2014b: 13), se a música é uma das componentes da nossa identidade social e cultural, é natural que desperte interesse o estudo de sua história no Ocidente grego, dada a forte expressão religiosa, étnica e artística reconhecida por meio dela, especialmente na Magna Grécia, refletindo de maneira significativa no modo como os conhecimentos culturais e artísticos atuam na nossa memória cultural.

A prática musical para os gregos do Ocidente era destinada primordialmente a cultos coletivos, rituais domésticos e funerários, o que se expressa por meio das imagens que mostram também como a música é, de forma complexa, entremeada à construção da identidade cultural das várias comunidades e ligada à sua própria estrutura social.

Na cultura grega antiga a relação entre realidade e expressão linguística tinha importância essencial. É nessa perspectiva que os mitos se convertem em entidades eternas, por meio das semelhanças antropomórficas e circunstanciais a eles atribuídas, entre elas a habilidade musical (Gomes 2013: 73).

3.1 Contextos

A música exercia sua influência sobre toda atividade espiritual e física do indivíduo, o que pode ser atestado pela ocorrência dos muitos festivais cívicos e religiosos em toda a Grécia, sendo elemento indispensável para a completa educação do homem (Aristides Quintiliano 2.4; Aristóteles *Pol.* 8.1338a).

A execução da *mousike* grega ao longo dos séculos pode ser percebida através da evolução técnica. Inicialmente, era executada pelo teurgo da Idade do Bronze, um leigo tocador de *kitharis* e dançarino das comunidades do Egeu, que conduzia os ritos

religiosos, invocava os deuses, formulava encantamentos e curava enfermidades. No período Arcaico, o teurgo deu lugar ao aedo, o cantor épico já com a atividade musical como atividade principal, descrito, por exemplo, na Odisseia homérica, que entoava cantos acompanhado pela *phorminx* ou pela *kithara* (Gomes 2008: 74). Já no período Clássico, é a figura do citaredo profissional que vai se destacar, embora sua atividade esteja muito mais ligada ao profissionalismo virtuosístico do que propriamente a uma função religiosa.

Seguindo as premissas culturais da sociedade grega, as *apoikiai* da Magna Grécia concedem à música um lugar social de igual importância à de suas cidades de origem, tendo por base a concepção ateniense acerca das funções que a música exerce nos vários aspectos da vida do homem grego, entre eles o de educar e o de honrar aos deuses, além, claro, do entretenimento público e privado. Dessa forma, assim como diz Angela Bellia (2014c: 35), a música pode ser entendida enquanto uma linguagem por meio da qual o diálogo intercultural entre gregos e povos itálicos era estabelecido.

A interação cultural entre gregos e as comunidades itálicas da Magna Grécia, por meio dos rituais funerários e mesmo a própria *paideia* grega na região, podem ser evidenciadas pela presença de instrumentos musicais nos contextos funerários, de onde saiu a maior parte dos indícios da presença da cultura grega (Bellia 2014c: 34; Pontrandolfo 1998: 183).

Especialmente a partir do século V a.C., com o advento da chamada “Música Nova” e a severa crítica que sofre o virtuosismo, endossada por filósofos como Aristóteles (384-322 a.C.) na *Política* (8.1338a) e Platão (428-347 a.C.), a representação da música na iconografia vai ter também seus padrões modificados. Na literatura, Platão, Aristóteles e Xenofonte (430-355 a.C.) estão entre as mais influentes referências a reforçar a importância da música na educação ateniense enquanto instrumento moralizante, porém contrários ao virtuosismo e à profissionalização do músico por ser degradante ao homem livre, sobre o que nos chegam longos discursos¹³.

Na Magna Grécia, Arquitas de Tarento (428-347 a.C.), o mais famoso da segunda geração dos pitagóricos, tornou-se conhecido no início do século IV a.C. pelo seu estudo sobre a vibração e as ondas sonoras, e Aristóxeno de Tarento (360-300

¹³ Ver: Plutarco, *Peri mousike* vv. 1130 ss.; Aristóteles, *Política* Lv. 8.

a.C.) pelo estudo da diferença de altura sonora, além de ter pesquisado a importância psíquica da música nas atividades humanas, pelo que é considerado “fundador da psicologia musical”, com a proposição da teoria da diferenciação entre audição e escuta (Franchi 1979: 621-624). Segundo Aristóteles, o estudo da amplitude dos intervalos e o cálculo das respostas existentes não são suficientes para compreender o fenômeno musical, mas é preciso saber usar o ouvido, a memória e o intelecto para a percepção e a compreensão da música. É sem dúvida uma forma inovadora de pensar não apenas o lugar da música, mas os efeitos que provocam sobre o homem, individualizando a percepção do som pela mente humana.

Os tratados de teoria musical de Archita e Aristóteles nos chegaram incompletos mas, admitindo o proposto por Linda Lopinto (1995: 30), demonstram que a teoria musical, em confronto com a prática, foi excepcionalmente bem recebida na Magna Grécia, proporcionando a fundamentação para toda a teoria musical a partir de então.

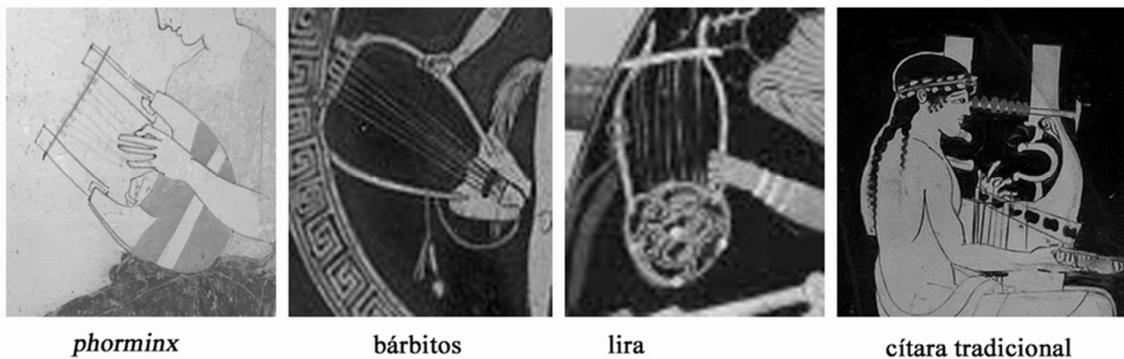
Maria Helena da Rocha Pereira (1994: 632), com o intuito de evidenciar a distância existente entre Aristóteles de Taranto e os teóricos da arte musical posteriores a ele, como Cleônimo (séc. I a.C.), Teón de Esmirna (70-135 d.C.), Claudio Ptolomeu (90-168 d.C.), Nicômaco de Gerasa (60-120 d.C.), Gaudêncio (?-425 d.C.), Aristides Quintiliano (séc. II ou III d.C.) e Alípio (séc. IV d.C.), afirma que “o seu tratamento estava mais próximo das ciências matemáticas do que das musicais”. Aristóteles propõe a interpretação dos problemas musicais por parte do músico a partir da faculdade da percepção (*aisthetikos*), ou seja, por meio da estética.

3.2 A cítara e a lira: formas e funções

A cítara e a lira são, da família dos instrumentos cordófonos¹⁴, aqueles mais largamente representados na iconografia grega. De modo geral, essa família de instrumentos é atribuída ao deus Apolo, a quem se relaciona também mitologicamente a lira (*Hino Homérico a Hermes*, 4) e a criação da cítara (*Hino Homérico a Apolo*, 3; 21).

¹⁴ Cordófonos são os instrumentos que soam por meio de cordas, também conhecidos como “família das cítaras” ou “família das liras”.

Os quatro instrumentos cordófonos mais familiares aos atenienses no século V a.C. eram o bárbito, a *phorminx*, a lira e a cítara tradicional, tendo muito próxima também a harpa com caixa acústica fusiforme. O bárbito, a *phorminx* e a *kithara*, no entanto, não mais aparecem representados na arte ateniense do século IV a.C.



(Fig. 3a-d) Instrumentos cordófonos familiares na Grécia do século V a.C.

O bárbito (Figura 3b) teria desaparecido da arte ateniense antes mesmo do fim do século V a.C., porém nos vasos italiotas do século IV a.C. o instrumento ainda era representado, principalmente na Apúlia, além de também ser encontrado na arte etrusca. Ainda na Etrúria, bem como na Lucânia, tem-se nesse período algumas referências à *phorminx* (Maas; Snyder 1989: 171).

Entre os instrumentos de corda gregos se destacam, além da lira, a cítara, da qual possuímos uma vasta documentação iconográfica vascular, seja italiota ou grega, sendo largamente documentada na cerâmica italiota. Provavelmente de origem asiática (Plutarco, *De Musica*, 6.1133d), é atribuída a Apolo, a quem a mitologia atribui também sua invenção (Daremberg; Saglio, *Apollo*, 1873: 313). Foi utilizada sobretudo por músicos profissionais, ao contrário da lira utilizada em contextos de educação.

A palavra *kithara* não é encontrada em fontes escritas anteriores ao século V a.C., embora o instrumento apareça em fontes iconográficas desde a metade do século VI a.C. O instrumento mais utilizado até então era a *phorminx*, tocada pelos aedos no período Homérico. No entanto, na literatura as expressões “tocar a *phorminx*”, “tocar a cítara” e mesmo “tocar a lira”, podiam assumir a mesma função semântica. Essa flexibilidade comprova o uso que os poetas faziam das palavras para mitificar a própria atividade (Martin 2010: 19).

Sendo o principal instrumento de Apolo, o estudo da cítara assume particular importância na Grécia, posto que, ao passo que é considerado o instrumento da música divina, também é destinado à música profissional. Pela prática de execução mais complexa, é reservada à experimentação e inovação técnica durante o século V a.C., período em que sua utilização foi bastante debatida, sobretudo em Atenas, ao contrário da lira, cuja função está associada à educação musical e, ainda que pouco frequentemente, também representada em *agones* musicais, ambiente próprio da cítara (Sarti 1992: 95). A lira na Magna Grécia será representada sobretudo em cenas escolares e de *symposion*, em âmbito cotidiano, além de cenas com temática mitológica. Em razão dessa diferenciação quanto à função dos dois instrumentos, pode-se constatar a maior ocorrência de representações de Apolo com a cítara do que com a lira.

Imagens da lira no século IV a.C. são escassas se comparadas ao século V a.C., e a maior parte é proveniente da Grécia e das colônias do leste, enquanto uma menor parte é produzida na Península Itálica. Sendo a grande maioria das representações em vasos, os gregos são datados até 390 a.C., enquanto os itálicos da Apúlia e da Lucânia datam a partir de 440-430 a.C. e os da Campânia teriam sido fabricados após 375 a.C.

As cenas em vasos gregos em que a lira aparece são bastante familiares: Dioniso com Ariadne, sátiros e mênades; Apolo e Mársias ou Apolo e cenas de *symposion*, procissões ou figuras isoladas, comumente um efebo ou uma Nike. Muitas das cenas em vasos itálicos são copiadas de modelos gregos, como Apolo e as Musas ou Apolo e Ártemis. Das ocorrências de lira em cerâmica itálica, grande parte traz o deus Apolo, sozinho ou acompanhado por outros deuses, por Musas, por animais como golfinhos e cisnes, além de contendas musicais como a bastante difundida competição contra Mársias (Maas; Snyder 1989: 178).

Martha Maas e Jane Snyder (1989: 168) alertam ainda para o fato de que até o início século V a.C. prevalecia sobre a lira uma concepção de dádiva divina, que se modifica nesse período de valorização da técnica, sendo por fim seu estudo e execução relacionados unicamente a uma *techne*, o desenvolvimento de um conhecimento especializado, análogo à condução de navios ou de cavalos. Platão, em seu diálogo *Íon* (vv. 540d-e), evidencia essa nova concepção sobre a execução da lira.

O mesmo Platão, em *As Leis* (700d), expõe o desenvolvimento de novas técnicas de execução da cítara, tornando esse diálogo uma evidência clara de que no século IV a.C. a distinção de estilos e gêneros musicais anteriormente adotados foi quebrada, favorecendo o estabelecimento de um novo lugar social ao instrumento (Maas; Snyder 1989: 170).

No período compreendido entre a época Arcaica e o Império Romano a cítara era o instrumento proeminente. Aristóteles, na *Política* (8.1341a), onde discute a música na *paideia*, a descreve como um instrumento *technikon*, de execução extremamente difícil e que requer certo grau de virtuosidade.

[...] δῆλον δὲ ἐκ τούτων καὶ ποίοις ὄργανοις χρηστέον. οὔτε γὰρ αὐλοὺς εἰς παιδείαν ἀκτέον οὔτ' ἄλλο τι τεχνικὸν ὄργανον, οἷον κιθάραν κἂν εἴ τι τοιοῦτον ἕτερον ἔστιν, ἀλλ' [...]

[...] E é claro também por essas considerações que tipo de instrumentos eles devem usar. Aulos não devem ser introduzidos na educação, nem nenhum outro tipo de instrumento profissional, como a cítara ou outro desse tipo, [...] (Aristóteles, *Política* 8.1341a)

A etimologia da palavra *kithara*, assim como a de sua ancestral *kitharis*, é incerta. Annie Bélis (1995: 1026) aponta que sua origem seria um empréstimo oriental, ao mesmo tempo em que é relacionada a muitos instrumentos de origem estrangeira. A origem asiática é apontada já na Antiguidade por Estrabão (*Geografia* 10.3.17) e Plutarco (*Sobre a Música* 6.1131c).

As inovações técnicas, no início do século IV a.C., vão ser evidentes também com relação à terminologia relacionada a esses instrumentos, lira e cítara. Enquanto nos poemas homéricos encontramos o termo genérico *kitharis*¹⁵ referindo-se tanto ao ato de tocar a lira quanto ao próprio instrumento, Aristóteles (*Poética* vv. 1447 ss.) nos apresenta termos bem mais específicos, ou menos generalizantes, quando se refere à *kitharistike* como a técnica de execução da cítara, uma forma de *mimesis*, a música da cítara como imitação da realidade; a *kitharistikos* como tudo que é relativo à cítara, assim como *kitharoidikos* é relativo ao canto acompanhado pela cítara. Também aquilo que é relativo à lira ele nomeia de maneira mais específica como *lyrikos* (Maas; Snyder 1989: 170).

¹⁵ Nos poemas homéricos, o termo *kitharis* aparece em: *Ilíada* 3.54; 13.732; *Odisseia* 1.153, 159; 8.248;

Como são numerosas as evidências iconográficas dos cordófonos provenientes da Magna Grécia, torna-se importante estabelecer uma distinção entre os instrumentos representados nessa região daqueles retratados em vasos atenienses. Tanto porque vão surgir, a partir do século IV a.C. formas diferentes de cítara e de lira, cuja ocorrência vai se concentrar nessa região¹⁶.

Enquanto na Ática a lira praticamente desaparece das cenas em vasos do século IV a.C., nos vasos itálicos ela continua a ser representada, porém com menos frequência do que a cítara (Maas; Snyder 1989: 166).

Ao mesmo tempo em que é frequentemente citada por autores antigos, a cítara é raramente descrita e, quando muito, de maneira imprecisa e contraditória. Seu aspecto é reconhecido graças às numerosas representações iconográficas em diversos tipos de material, o que permite inclusive delinear sua evolução morfológica e as modificações em sua forma de utilização ao longo do tempo. Como enfatiza Suzana Sarti (2003: 47), é um instrumento que, embora provavelmente de origem oriental, foi rapidamente incorporado à cultura grega e assumiu um papel importante socialmente, graças à sua associação com o deus Apolo.

A iconografia permite identificar dois tipos básicos de cítara, cuja possibilidade de relação com o instrumento na esfera do real são ainda discutidas, posto que não existem vestígios materiais do instrumento, já que a madeira, material de que era feito, é perecível. Ainda assim, pode-se concluir que de fato existiam formas diferentes para o instrumento, e mesmo estabelecer a relação entre os instrumentos da família dos cordófonos a partir das representações iconográficas.

O primeiro tipo de cítara é o instrumento com braços retos e caixa retangular, destinado em particular à esfera doméstica, mais ligado ao ambiente feminino, embora apareça também com homens. O outro tipo é mais volumoso e tem forma trapezoidal, de desenho mais complexo. Esta última costuma aparecer nas mãos de Apolo e Orfeu, e sua presença conota solenidade às cenas, dado que o instrumentista não é um mortal (Castaldo 2009: 279; Sarti 2003: 48).

A cítara trapezoidal, ou tradicional (vf. Figura 03d), teve nos séculos VI e V a.C. sua fase de maior evidência, ao final da qual suas características morfológicas

¹⁶ Alguns pesquisadores determinam nomear por *kithara* a cítara tradicional, e por "cítara" as variantes que surgiram no século IV a.C., sobretudo na Magna Grécia. Aqui não é adotada esta distinção, prevalecendo o uso do termo dicionarizado em português, cítara, salvo em ocasiões que o arcaísmo torna necessário o uso do termo transliterado.

começaram a ser modificadas, com dimensões ligeiramente maiores. Na maioria das vezes, a cítara tradicional é representada sendo executada pelo instrumentista de pé, à exceção de deuses e figuras mitológicas, que podem aparecer sentados com o instrumento apoiado na perna esquerda (Sarti 2003: 48; 53).

A cítara representada em vasos do século IV a.C. na Península Itálica, desse modo, não é o mesmo instrumento encontrado em vasos áticos do mesmo período. Esse modelo de cítara “tradicional”, tal qual largamente representada na arte grega até o século V a.C., se tornou incomum na própria Ática ainda no 5º século, sendo vista apenas em alguns mármores.

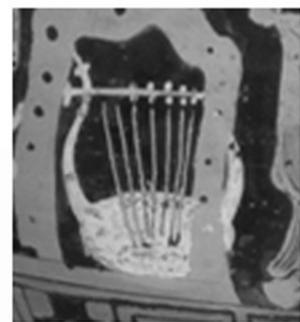
Cítaras de formas diversas daquela tradicional, que por sua vez eram pouco difundidas no século V a.C., se tornaram comuns a partir do século seguinte.



cítara italiota



cítara helenística



cítara de Tâmiris

(Fig. 04a-c) Variações de cítara a partir do século IV a.C., abundantes na cerâmica italiota.

Chama a atenção a cítara denominada “helenística” (vf. Figura 04b), um instrumento com braços menos curvados e botões na barra transversal, verticalmente prolongados a partir da caixa acústica, que é retangular ou hexagonal. A cítara helenística é mais comumente representada em vasos e mármores dos períodos Helenístico e Romano, e provavelmente era a única cítara conhecida de forma mais genérica pelos gregos após 300 a.C. (Maas; Snyder 1989: 165, 174).

Nesses vasos, a cítara helenística aparece quase sempre acompanhada por objetos relacionados ao ritual matrimonial. As cenas, não raro, trazem elementos associados a Dioniso, como o incenso e a pele de pantera.

Os primeiros exemplares da cítara helenística podem ser vistos em vasos do final do século V a.C. e continuam até 300 a.C. em diversas versões. O número de cordas que a compõem é incerto, variando de 6 a 9 cordas de acordo com as

representações figurativas. Fora do contexto Apúlia-Campânia, as cenas apolíneas são mais tradicionais, a exemplo da Tríade Délia. A cítara helenística é um instrumento difícil de ser caracterizado, por possuir inúmeras variantes: com braços mais ou menos curvos; com adornos nos braços; barra transversal com ou sem pinos; apresentando de 5 a 9 cordas. A caixa acústica é retangular, mas muitas indicam uma ponta central na parte superior, que Maas e Snyder (1989: 175-177) identificam, baseadas em relevos em mármore, tratar-se de pés triangulares na parte traseira da caixa, com a finalidade de apoio do instrumento, de peso significativo, sendo anatomicamente ajustada para o encaixe do braço do músico (Sarti 2003: 49). Sua ornamentação foi se tornando cada vez mais simplificada e a caixa acústica mais alongada.

Maas e Snyder (1989: 175) acrescentam ainda que, após o século IV a.C. o instrumento parece continuar a se modificar gradualmente, perdendo o alongamento dos braços acima da barra transversal e tornando-se menos curvados dos lados e na caixa acústica. O instrumento continuou, contudo, associado a Apolo, que aparece executando-o em quase todas as imagens identificáveis.

Na Magna Grécia surge também, na segunda metade do século IV a.C., nos vasos cerâmicos de figuras vermelhas, um novo modelo da família das liras, com corpo alongado, braços retos e paralelos, e com pouca ou nenhuma ornamentação na parte interior dos braços. Quando essa ornamentação existe, se concentra próxima à barra transversal. Este instrumento foi nomeado “cítara italiota” (vf. Figura 04a), por contar com apenas um exemplar de origem ática, sendo a maioria de suas representações em vasos ápulos (Maas; Snyder 1989: 165, 175). Fábio V. Cerqueira reclassifica a “cítara italiota” como “cítara ápula”, que possui características específicas ocorridas na iconografia daquela região, com variações para representações de origens diferentes, como as que ocorrem na Campânia.

A cítara tradicional ainda pôde ser encontrada em vasos fabricados na Magna Grécia entre 420 e 390 a.C., porém após esse período é encontrada apenas em mármore, figuras de terracota, gemas e moedas. Nos vasos somente se conhece registros da cítara helenística nesse período.

Uma das linhas de pensamento acerca da representação da cítara no século IV a.C. indica que, embora representada em contexto divino, a cítara tradicional nunca teria sido verdadeiramente usada nas *apoikiai* gregas da Magna Grécia no século IV

a.C., mas apenas copiada de vasos áticos ou conhecida por pintores imigrantes que, ali, continuaram a reproduzi-la (Maas; Snyder 1989: 171).

Outro ponto importante a ser abordado é que enquanto há consideráveis variações de tamanho e forma da cítara durante o século IV a.C. na iconografia, essas diferenças são alvo de diferentes interpretações. Se por um lado M. Maas e J. Snyder (1989) acreditam não refletir a variedade dos instrumentos reais em uso na época, S. Sarti (2004) afirma serem reflexo de variedades regionais do instrumento, que tendem à simplificação a fim de se tornar mais acessíveis à prática feminina e à educação. No caso dos pintores de vasos itálicos, eles podem resultar de interpretações pessoais dos artistas que os pintam ou, admitindo serem instrumentos raramente vistos na região, serem copiados de vasos áticos importados. Corrobora essa interpretação o fato de detalhes como linhas de seção e círculos na caixa acústica aparecerem raramente, e os instrumentos serem, praticamente todos, inteiramente pintados de branco na iconografia itálica (Maas; Snyder 1989: 173). Alguns pesquisadores, como Linda Lopinto (1995), sugerem que a pintura das representações das cítaras em branco reflete a própria feitura dos instrumentos, que poderiam ser pintados ou feitos de madeira de cor clara. De sua parte Annie Bélis (1995: 1037) reafirma o relato por parte de algumas fontes literárias de que a lira podia conter partes em marfim, como os braços. Pode-se supor que o mesmo aconteceria com a cítara, o que justificaria em parte a ocorrência de pintura em branco que o instrumento recebe na iconografia de vasos.

Entre os temas iconográficos em que a cítara helenística aparece está o mito de Apolo e Músias, nos vasos áticos do século IV a.C., além de Apolo acompanhado por Musas, a exemplo de um cálice proveniente da Campânia (hoje no Museu Kunsthistorisches, Viena, 217. Cat. A04), um dos três exemplares campanos em que esse instrumento é representado (Cat. A03, A04, A13). Como as cenas são as mesmas em que comumente a cítara tradicional aparece, uma interpretação razoável é de que provavelmente se trata de uma modernização do instrumento, que cumpre os mesmos papéis sociais.

A cítara, ao contrário do aulos, é quase sempre protagonista das cenas em que é representada, sobretudo na Atenas do século V a.C., quando foi o instrumento de experimentação e inovação musical, caracterizado pelos intensos debates acerca da música e seu papel na sociedade (Sarti 1992: 95). Daniela Castaldo (2007: 141)

chama a atenção para que na Magna Grécia, ao contrário da Ática, não é o aulos que remete ao *symposion*, mas principalmente a lira, motivo pelo qual o instrumento é comumente inserido nas cenas simposiáticas, mesmo quando apenas como atributo (Cat. K06, K09).

3.3 Música e representação

Como é manifestado pela iconografia, demais fontes arqueológicas e escritas, a música teve uma relação muito estreita com o mundo ctônico nas culturas da Antiguidade Clássica. Os rituais fúnebres, de onde, como já foi dito, essa cultura material é mais abundante, eram acompanhados por música e dança (López 2010: 145).

Entre os temas mitológicos de contexto musical associados à esfera fúnebre destacam-se os mitos de Hermes, Apolo e as Musas, Aquiles, Orfeu e as Sereias, além dos *symposia*, todos retratados em vasos funerários, que oferecem rico testemunho dos costumes e ritos associados ao culto aos mortos (López 2010: 150).

Ainda de acordo com Maria Isabel Rodríguez López (2010: 152, 159), a iconografia de Apolo com as Musas esteve associada a contextos funerários, especialmente apresentadas como motivo principal nos vasos empregados em rituais. Sendo Apolo o deus da música e detentor de conhecimentos ocultos, na base da sua função oracular, e as Musas seres divinos enraizados na própria origem da música, sua presença nesses vasos evoca metaforicamente a harmonia do Universo. As figuras das Musas sugerem, entre outras coisas, o caminho para a eternidade feliz.

A representação do *symposion* nesse contexto simboliza a união entre o banquete humano e o divino, especificamente o promovido pelos deuses ctônicos para receber a alma do morto no Hades. Expressa, portanto, a hospitalidade dos deuses do submundo na entrada do morto no mundo das sombras.

3.3.1 Apolo e a cítara em representação

Além de Apolo, outros personagens mitológicos, deuses, heróis e criaturas, se tornaram bastante influentes enquanto músicos citaredos. Entre eles podem ser citados Filámon, presente principalmente no templo apolíneo de Delfos, e mesmo o

tebano Anfion, que sob o som de sua lira (ou cítara) construiu os sete portões de Tebas (Ercoles 2008: 125).

As representações, iconográficas e poéticas, de Apolo citaredo se mostram testemunhas eloquentes da origem e prestígio da música citaródica, colocando o deus como um protótipo do citaredo histórico (Castaldo 2000: 17-22). O deus é apresentado enquanto citaredo também quando associado a outros dos seus epítetos, fazendo da cítara um mecanismo de disseminação de seus poderes divinos.

Apolo, o deus multifacetado, é aquele que delega a fundação das cidades e estabelece as constituições civis. Píndaro (*Píticas*, 8) descreve Apolo como *archegetes*, o líder dos dóricos em sua investida em direção ao Peloponeso. Essa ideia, assim como a de fundador das cidades, está intimamente conectada com a de que uma colônia só era fundada a partir da consulta ao oráculo de Delfos, o que faz de Apolo o líder espiritual dos gregos colonizadores. Píndaro também indica que essa característica de Apolo está relacionada aos epítetos *ktistes* (patrono) e *oikistes* (fundador). Como se sabe, Apolo era um deus de muitas atribuições, entre elas se destacam pelo seu acompanhamento citaródico a de deus *parnopios*, deus oracular que possui o dom da adivinhação e da antiga medicina; e *mousagetes*, deus que domina o pensamento e as artes, e como tal é encarregado de presidir o coro das Musas.

Com tantas e tão significativas funções, o culto a Apolo se espalhou por todo o Mundo Grego e, além de um dos mais antigos, se tornou um dos mais importantes. Ainda no período Homérico estava presente em toda a costa da Ásia Menor, o que fortalece a hipótese de o mito do deus Apolo ser de origem asiática, assim como Afrodite.

Divindade nacional dos gregos, Apolo foi representado de todas as maneiras possíveis. Enquanto seu mito se torna gradativamente mais desenvolvido, suas representações evoluem no sentido de personificar o ideal da juventude masculina grega (Plínio, o velho 36.4.10).

A iconografia de Apolo, assim como a identidade do deus, possui uma complexidade própria. Em geral, os atributos que o identificam nas representações são a lira, a cítara, o arco e flechas, a trípode, os cisnes, a coroa de louros e, ocasionalmente, o golfinho e o *króbilos* (adorno que prende o cabelo em coque). Como músico, citaredo e *mousagetes*, os primeiros testemunhos iconográficos de Apolo

datam do Período Arcaico, momento em que, à sombra das tradições épico-legendárias, se forjou sua imagem (López 2004: 469).

Viu-se que, entre as atribuições de Apolo, sobressai a música, sendo a ele relacionados os instrumentos musicais cordófonos, dos quais os principais foram elencados anteriormente. A cítara é, entre esses instrumentos, o de maior complexidade e representatividade na sociedade grega. A ocorrência de iconografias representando Apolo citaredo na cerâmica grega se intensificou no século VI a.C., acompanhando a reforma política de Pisístrato em Atenas (546-527 a.C.), que reformulou os jogos no Festival das Panateneias, entre os quais os *agones* musicais, o que levou a grandes discussões acerca da profissionalização dos músicos e do virtuosismo no século V a.C. Sendo a cítara, por seu elevado grau de complexidade, o instrumento agonístico de destaque nos festivais, a associação de Apolo citaredo com a figura dos músicos profissionais se dá nesse âmbito da discussão, motivo por que muitas vezes o deus aparece representado em situação agonística, como parâmetro de comparação e excelência para os próprios músicos.

De acordo com a tradição, a mais antiga modalidade de competição, e a primeira a oferecer prêmios aos vencedores, foi o *agon* musical. Mitologicamente, o primeiro vencedor em uma competição foi Crisótemis de Creta, filho de Carmanor. Após ele viriam os famosos Filámon, tido como filho de Apolo, e Tâmiris, o famoso aedo trácio. Orfeu, assim como Museu, teriam se recusado a competir. No contexto do culto a Apolo, a ação de Crisótemis invoca a própria origem do deus (Martin 2010: 25).

Crisótemis foi também o primeiro a usar vestimentas específicas para distinção do músico e a tocar a cítara para cantar, solo, o *nomos*, ou a tradicional música de imitação do deus Apolo. A vestimenta passou a ser um atributo distintivo do citaredo na iconografia cerâmica, tanto na Grécia quanto na Magna Grécia. Curiosamente, entre os nomes na lista de vencedores dos Jogos Píticos, os mais importantes da Antiga Grécia, estão Filámon, Eleuter e Tâmiris. Este último era considerado o melhor de todos os músicos míticos, e a *Ilíada* homérica é a fonte mais antiga a nos dizer que foi derrotado pelas Musas. Estrabão (4.1, 9) cita a fábula de Timeu em que o músico italiota Eunomos de Locri vence Ariston de Régio nos Jogos Píticos com a ajuda de uma cigarra que substitui uma das cordas de sua cítara. A lista dos Jogos Píticos exclui Orfeu, Museu, e mesmo Homero e Hesíodo.

Pausânias (10.7) levanta a hipótese de essa exclusão fazer parte da ideologia citaródica, de acordo com a qual a arte de tocar a cítara implica a habilidade inata do executor de ver o deus para corretamente proclamar sua glória (Martin 2010: 26).

María Isabel Rodríguez López (2004: 468) sintetiza a representação literária da origem da relação de Apolo com a música, expressa em poucas fontes escritas de origem clássica, tanto gregas quanto latinas. O *Hino Homérico a Hermes* foi uma das primeiras, e informa que foi este deus quem ensinou Apolo a tocar a lira (vv. 464 ss; vv. 482 ss) e a arte da adivinhação (vv. 550-566). Apolo também é apontado como o próprio inventor da lira por autores como Píndaro (*Pítica* 5.60), Calímaco (*Hino a Delos* vv. 249 ss), Diodoro (5.74.5) e Plutarco (*Sobre a Música* 14.1135-6).

As fontes literárias a respeito da atribuição dos instrumentos cordófonos a Apolo seguem um consenso desde o período Homérico, quando a *phorminx*, a cítara e a lira lhe são atribuídos, tal qual registrado nos *Hinos Homéricos a Apolo e a Hermes*, respectivamente, e na própria *Ilíada* (1.609). Na literatura do século V a.C. os mesmos instrumentos são relacionados ao deus, porém a lira com menos frequência. Eurípides é o primeiro a relacionar a cítara com Apolo na dramaturgia desse período, na peça *Íon*.

O *Hino Homérico a Apolo* descreve o deus tocando a lira ou a cítara, instrumento profissional. De fato, esta é o instrumento atribuído a Apolo por definição. Porém, no *Hino Homérico a Hermes*, Apolo é descrito mais uma vez com a lira. Esse contraste acaba nos levando para algumas conclusões sobre o significado mítico da dicotomia cítara vs lira em termos de performance prática, semiótica social e estética (Martin 2010: 19).

No *Hino Homérico às Musas e a Apolo* (H 25, vv. 2-3) é descrita a união do deus com as Musas em favor dos músicos, em versos idênticos aos usados por Hesíodo na *Teogonia* (vv. 94-95):

ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί,

Pois pelas Musas e por Apolo flechador
Existem sobre a terra homens aedos e citaristas.

(*Hino Homérico* 25, vv. 2-3; *Teogonia*, vv. 94-95)

As evidências literárias de Apolo como citaredo são bem menos expressivas do que as iconográficas. Nos vasos cerâmicos de período Geométrico Apolo aparece

tocando a *phorminx* ou a *kitharis*¹⁷. No período Arcaico prevalece a cítara e, mais raramente, a lira, enquanto no período Clássico a cítara ainda aparece, mas sobressaem as cenas do deus levando ou executando a lira (Sarti 1992: 97).

Tanto na Ática quanto na Magna Grécia, ainda conforme Suzana Sarti (1992: 102), a cítara aparece na mão de Apolo sobretudo como atributo, diferentemente da lira. Não podendo ser eliminada totalmente, a cítara permanece como memória do passado. É curioso perceber que na iconografia ática, quando na presença das Musas, Apolo aparece mais comumente tocando a lira, não a cítara. Enquanto na segunda metade do século V a.C. diminuem as cenas de *agon* musical, são numerosas as cenas com a presença dos mais variados instrumentos musicais.

É possível perceber, ainda, entre o período Arcaico e o período Clássico, uma mudança no próprio papel que exerce Apolo nas iconografias em cerâmica. Conforme aponta Linda Lopinto (1995: 23), no período Arcaico, Apolo citaredo aparece como figura central das cenas, protagonista da ação, no mais das vezes mitológica, enquanto no período Clássico o deus aparece predominantemente como um espectador, muitas vezes de cenas rituais protagonizadas por homens ou por outros deuses e seres mitológicos.

Os registros encontrados, bem como a ausência deles no século IV a.C., indicam que a forma de cítara tradicional, estabelecida a partir da segunda metade do século VI a.C. e no V a.C., no século seguinte, exceto na Magna Grécia, é considerada apenas como propriedade de Apolo, e é possível que esse tipo de instrumento já não fosse fabricado (Maas; Snyder 1989: 171).

Nos vasos itálicos, em cenas apolíneas típicas, por vezes Apolo é substituído por Orfeu. Embora alguns desses contextos fossem cotidianos, essa substituição nunca é feita por um mortal. Por sua vez, a representação da Tríade Délia – Apolo acompanhado por Ártemis e Leto – também é rara após a metade do século IV a.C., no entanto é expressiva a representação da Assembleia dos deuses desde a primeira metade do século (Maas; Snyder 1989: 171).

Suzana Sarti (1992: 97) acrescenta que a representação da Tríade Délia sofre transformações bastante precisas a partir do final do século V a.C., o esquema, que é

¹⁷ A identificação do deus na iconografia de período geométrico, séculos IX e VIII a.C., situa-se no extremo da interpretatividade, já que não há nesses momentos a utilização de atributos distintivos das figuras representadas. No entanto, importa constatar que essa identificação foi feita em algum momento, e considerá-la inclusive para que possa ser questionada, se for o caso.

retratado repetidamente, começa a ser substituído por outro em que Apolo citaredo é acompanhado por três ou mais divindades. Este novo esquema iconográfico é o que vai prevalecer na segunda metade do século IV a.C. sobre a Tríade Délia.

Tendo em mente que grande parte dos vasos itálicos foram feitos para propósitos funerários, esses vasos são de grandes dimensões, sobretudo os ápulos e lucânicos. Seguindo a crença de que, ao morrer, os casais permanecem juntos nos Elísios e, aqueles que morrem antes de se casar encontram parceiros ideais com a ajuda de Dioniso e Afrodite, esses deuses gozam de certa preferência nas representações desses vasos, e são frequentemente acompanhados por elementos que remetem ao ritual nupcial, bem como por Apolo citaredo, dado que a música é parte importante da cerimônia do casamento e está presente em todo o ritual, como é largamente descrito pela literatura grega desde a épica homérica. Nesses vasos, por vezes, Apolo é substituído por Orfeu no papel de músico (Maas; Snyder 1989: 172).

Na produção ática de figuras vermelhas, em particular a partir de 480 a.C., Apolo não mais é representado tocando a cítara, mas somente segurando-a com a mão esquerda, enquanto na direita pode muitas vezes trazer uma fiale. Dessa forma, a figura do deus é dissociada da do citaredo profissional, que aparece normalmente tocando o instrumento.

No século V a.C. é comum a presença da fiale como elemento purificador, consequência da maior espiritualidade atribuída a Apolo. Apolo com a cítara e a fiale é inserido nos mesmos esquemas iconográficos já difundidos desde a metade do século VI a.C., em que o deus, contudo, era representado tocando o instrumento.

É provável que o não representar Apolo tocando a cítara no final do século V a.C. esteja relacionado com a polêmica acerca do virtuosismo. Ao longo do mesmo século tal recusa ao virtuosismo é expressa no repertório iconográfico. Claramente, o instrumento não mais é representado como atributo divino, mas apenas pelo seu aspecto agonístico, profissional (Sarti 1992: 99-101).

No final do mesmo século V a.C., em um período politicamente instável por causa de sucessivas guerras, sobretudo a do Peloponeso, Apolo assume o papel de portador de valores éticos, revestido de significado simbólico e prenunciado no período precedente. Tal caráter ético assume em Atenas, nesse período, conotação patriótica, pelo que frequentemente aparece acompanhado por Atena (Moret 1982: 121 *apud* Lopinto 1995: 23).

No século IV a.C., especialmente na estatuária, surgem novas tendências de representação de Apolo, vestido com um longo péplo ou completamente humanizado, figurando como jovem efeminado. A mudança acompanha a necessidade do povo grego por renovação após superada a Guerra do Peloponeso, atravessando uma grave crise política e em contato com um novo âmbito cultural (Lopinto 1995: 25-27). O ideal de beleza e virtude representado por Apolo se concretizava para os gregos no som da lira e da cítara, esta reservada ainda a ocasiões mais solenes.

Contudo, seu passado enquanto instrumento divino permite que continue a ser representada como instrumento apolíneo por excelência, nas mãos de Apolo, embora no século V a.C. prevaleça seu aspecto de *organon technikon*, que se acentua na segunda metade do século. Apenas uma visão nostálgica permite que a cítara seja representada junto a Apolo. Nesse momento, ela é substituída na iconografia, em muitas ocasiões, pela lira (Sarti 1992: 103).

O mito de Apolo músico se tornou um método de auto-apresentação por parte dos músicos profissionais, à medida em que eles mesmos eram os responsáveis pela transmissão do mito. Essa relação pode ser determinada regionalmente na cultura grega, dado que o mito de Apolo citaredo é em grande parte representado em estilo epicórico. Em cada localidade se realizava, portanto, um festival próprio, em honra ao deus, que culminava por se opor a ritos de outros centros culturais, que em última instância cumpria o papel de reafirmar um individualismo identitário local (Martin 2010: 15). O envolvimento com o canto, a dança e os instrumentos musicais se mostra, dessa forma, uma componente chave para o entendimento da mitologia que envolve Apolo.

CAPÍTULO 4

Catálogo e análise

Como vimos, a figura de Apolo não está entre as mais representadas em cerâmica campana conhecida.

Assim como toda pesquisa iconográfica de vasos itálicos, foram tomadas como base principal de pesquisa as obras publicadas de Arthur Dale Trendall, responsável pelo estudo de atribuição e catalogação desses vasos, ao menos da maioria deles. A título de exemplificação quantitativa, tomando como fonte o catálogo virtual Trendall Archive (<http://trendallarchive.latrobe.edu.au>), que compila todo o material estudado por Trendall embora ainda em construção, a busca obteve o seguinte resultado, demonstrando exatamente essa pouca ocorrência da figura de Apolo e dele associado à cítara, e mesmo em variação de Apolo com a lira.

Termo buscado	Ocorrências de produção na Magna Grécia	Ocorrências de produção na Campânia/Paestum
Apolo	38	22
Cítara	10	4
Apolo + cítara	5	2
Lira	1	0
Apolo + lira	1	0

(Tab. 1) Busca de termos no Trendall Archive.

Como se vê, apesar de a maior parte das ocorrências de iconografia de Apolo se concentrar na Campânia e em Paestum, a figura de Apolo citaredo, ou seja, Apolo acompanhado da cítara ou mesmo da lira, aparece apenas em dois vasos catalogados.

O catálogo iconográfico desenvolvido nesta pesquisa, que além das publicações de Trendall se baseia no LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae*

Classicae), no CVA (*Corpus Vasorum Atiquorum*) e nos catálogos de museus, conta, ao todo, com 25 itens, sendo 13 com imagens de Apolo citaredo e 12 com ocorrências de cítara ou lira em outros contextos. Foram incluídas essas representações de cítaras e liras em vasos de produção campana sem direta ligação com Apolo a fim de estabelecer mais amplamente as formas como os instrumentos ocorrem na iconografia, bem como os contextos em que são inseridos.

Dos vasos elencados para compor este catálogo, 11 foram produzidos em Paestum, mostrando a importância desse centro de produção, que o coloca, de acordo com a classificação de A. D. Trendall, como a quinta região da Magna Grécia. No entanto, a consideramos nesta pesquisa por estar geograficamente localizada no limite do território campano e manter sempre contato com as outras importantes cidades da região, estabelecendo assim significativa relação com a produção da Campânia.

Pode-se, a princípio, analisar quantitativamente o corpus elencado da seguinte forma:

Proveniência	
Campânia	14
Paestum	11

(Tab. 2) Proveniência.

São considerados apenas os vasos de produção local, descartando portanto os de proveniência grega, predominantemente ática, encontrados na região. Das cerâmicas produzidas na Campânia, não foram identificados os centros de produção, à exceção de uma, proveniente de Pontecagnano. Esses vasos são identificados apenas como de “Produção Campana”, o que dificulta o procedimento da análise baseada nos locais de produção e oficinas.

Cronologia	
Século V	-
Século IV	19
Século III	-
Não identificada	6

(Tab. 3) Cronologia.

Embora esta pesquisa se disponha a analisar os vasos fabricados na região entre os séculos V e III a.C., não foram encontrados vasos com as características necessárias produzidos antes ou depois do século IV a.C. A falta de itens datados de até o século V a.C. foi já no 1º capítulo justificada, pela ocasião de um “vazio” de vasos cerâmicos de tradição grega na Campânia. A não identificação da cronologia de um número significativo de peças dentro do catálogo mostra-se preocupante. Levando em conta que o *corpus* foi reunido a partir de dados fornecidos por pesquisas anteriores, é de se indagar a razão por que elementos tão básicos da catalogação arqueológica desse material não tenham sido disponibilizados pelas publicações e pelos próprios museus de que fazem parte.

Contudo, a observação da técnica e dos padrões figurativos permite dizer que estas não estão cronologicamente muito afastadas daquelas peças cuja cronologia temos conhecimento, concentrando-se entre final do século V e século IV a.C.

Tipologia dos vasos	
Cálice	1
Cratera em cálice	3
Cratera em sino	12
Enócoa	1
Esquifo	1
Fragmento	1
Hídria	3
Lecane	1
Lécito	2

(Tab. 4) Tipologia dos vasos.

Como apontado no Capítulo 2, é evidente a preferência por vasos de médio a grande porte, sobretudo as crateras. Forma que obtém bastante popularidade na região e está relacionada ao aparelho funerário masculino. Chama a atenção a abundância de crateras em sino, forma de preferência por parte das oficinas campânicas do século IV a.C., embora também bastante popular na cerâmica ática do período. Por sua parte, as hídrias estão relacionadas às tumbas femininas. Cabe ressaltar que os lébitos também são uma forma diretamente conectada à esfera funerária. Todas as formas presentes no catálogo são de origem grega, ou seja, ocorrem também na Grécia, embora os lébitos tenham assumido uma forma mais regional, com pescoço mais extenso, e se assemelham muito às *botillas* etruscas, que

os catálogos trazem também como *bottle* (garrafa, em inglês). No entanto, optamos aqui por aproximar-nos à terminologia grega apesar da variação.

Padrão figurativo – Seção A	
Apolo sozinho	1
Apolo acompanhado de uma figura	2
Apolo acompanhado de duas figuras	6
Apolo acompanhado de mais figuras	4
Contextos mitológicos	
Apolo acompanhado de Musas	7
Apolo e Mársias	3
Apolo, Musas e Mársias	2

(Tab. 5) Padrão figurativo – Seção A.

A grande ocorrência de cenas de Apolo acompanhado por Mársias corrobora a informação de que o mito da contenda musical entre o deus e o sátiro gozava de popularidade na Península Itálica.

Este é um exemplo claro de ressignificação dos mitos gregos em território itálico, em que o sátiro que incorre em *hybris* e é castigado pelo deus se torna, no período Romano, símbolo de autonomia e liberdade.

Padrão figurativo – Seção K	
Citaredo sozinho	-
Citaredo acompanhado de uma figura	2
Citaredo acompanhado de duas figuras	3
Citaredo acompanhado de mais figuras	4
Instrumento sozinho	3

(Tab. 6) Padrão figurativo – Seção K.

Desses vasos, apenas as cenas de *symposion* não são protagonizadas por deuses ou seres mitológicos. O protagonismo dessas personagens em cenas consideradas cotidianas esbarra no conceito de “associação valorativa” de que fala André Chevitarese (2001), segundo o qual a cena cotidiana ganha valor, inclusive comercial, quando exhibe personagens mitológicos em ações propriamente humanas, criando uma empatia entre o homem e o mito.

Tema iconográfico	
Cena mitológica	11
Cena cotidiana	8
Cena ritualística	6

(Tab. 7) Tema iconográfico.

A fim de permitir essa classificação por tema iconográfico, foi necessária uma conceituação para os tipos de cena identificados.

Cena mitológica é aquela que representa claramente um episódio de um mito específico. Incluem-se aqui as cenas em que seres mitológicos interagem de acordo com um padrão estabelecido pelo próprio mito, a exemplo das cenas de tíaso.

Cena cotidiana representa atos e ações comuns do cotidiano social grego, podendo ser protagonizada por humanos ou por seres mitológicos. Um bom exemplo são as iconografias que representam o *symposion*. Também são colocados nessa categoria aqueles vasos cuja cena não é evidentemente mitológica nem ritualística.

Cena ritualística mostra a execução de uma ação ritual, protagonizada por homens ou seres mitológicos. Um exemplo são as cenas de oferendas.

Instrumentos musicais	
Bárbito	1
Cítara tradicional	4
Cítara italiota	2
Cítara helenística	6
Cítara de Tâmiris	2
Lira	10

(Tab. 8) Instrumentos musicais.

Vê-se um certo equilíbrio quanto à representação da cítara (14) e da lira (10). Vale ressaltar que quando se trata de atributo apolíneo, conta-se com 10 cítaras e 3 liras, uma diferença significativa.

Ao observar o conjunto do catálogo, pode-se identificar de imediato alguns aspectos representativos da individualidade da produção campana. De início a predominância de crateras em sino, forma de vaso cuja finalidade inicial é a de conter o vinho, porém que especialmente na Magna Grécia tem função específica nos rituais,

sobretudo os rituais funerários. A forma se tornou também, na Campânia, um marcador funerário das tumbas de mortos do gênero masculino. Das cenas que contêm a figura de Apolo, cinco estão sobre crateras em sino (Cat. A03, A05, A06, A08 e A10).

Dessas, duas chamam a atenção pela sua semelhança. A cratera do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, atribuída ao Pintor de Boston (Cat. A08) e a cratera do Kelsey Museum de Michigan (Cat. A10) apresentam a mesma tipologia de cena. Trata-se de cena ritualística em que, ao centro, o citaredo está sentado com a cítara italiota na mão, e duas figuras femininas, uma de cada lado, estão portando objetos nas mãos e em posição de oferenda com relação ao músico. Embora admita-se a interpretação de que se trata de Apolo ladeado por Musas, como descreve Linda Lopinto, o esquema iconográfico aponta para um ritual de iniciação amorosa, mais ligado a Afrodite. Esse mesmo esquema pode ser visto também com citaredos humanos, o que levanta por parte de alguns pesquisadores a dúvida da interpretação do citaredo como sendo Apolo. Neste caso, não se trata de uma cena mitológica, com Apolo e as Musas, mas de cena ritualística protagonizada por humanos.

Em ambos os vasos a Musa da direita traz uma sítula, e a da esquerda uma fita. Apolo está sentado sobre um banco coberto por uma pele de leopardo, atributo dionisíaco, e tem ao lado um insensário. De forma pouco comum, Apolo não está voltado para o instrumento que segura na mão esquerda, tendo o corpo direcionado para a direita. Ambos seguram a cítara italiota, com caixa retangular e braços grossos e paralelos, sem adornos, embora a caixa acústica da cítara de cinco cordas no vaso de Nápoles pareça mais estreita do que a da cratera de Michigan, que tem sete cordas. A forma do instrumento condiz com aquele descrito por Fábio V. Cerqueira como “cítara ápula”, e que está relacionada com rituais da esfera amorosa. Os instrumentos, como é comum na iconografia campana, são pintados de branco, assim como as figuras femininas.

No vaso de Michigan a figura de Apolo também parece estar pintada de branco, o que não é comum para personagens masculinas e, quando ocorre, costuma indicar se tratar de uma estátua, o que não é o caso nesta cena. Os padrões de ornamentação dos dois vasos, assim como a cena da Face B, também são exatamente iguais. A semelhança justificaria uma boa aceitação desse padrão figurativo na região, bem como a coerência em representar Apolo citaredo recebendo ofertas ritualísticas, como

simbolicamente se fazia nos rituais ao deus ali estabelecidos. Seria imprudente afirmar que esses vasos compunham o aparelho ritualístico, posto que nenhuma outra evidência o comprova, porém a hipótese não pode ser descartada.

Como dito anteriormente, chama a atenção a grande ocorrência de representações do mito de Apolo e Mársias, conjunto que aparece em cinco dos 13 vasos referentes a Apolo citaredo (Cat. A02, A05, A06, A07 e A09). São vasos de formas bastante variadas, um lecane, duas crateras em sino, uma enócoa e um lécito *squat*. A variedade de formas nos indica que a popularidade do mito vai além da associação a determinado contexto social, adquirindo um significado no imaginário comum muito mais amplo (vf. Carderaro 2015). Dos cinco vasos, em dois (Cat. A02 e A05) o deus aparece tocando a cítara, em outros dois aparece segurando a lira (Cat. A06 e A07) e em um a cítara está depositada aos seus pés (Cat. A09).

Nas cenas em que Apolo está com a lira, percebe-se que ele apenas segura o instrumento, sem tocar. Na cratera de Newark (Cat. A06) Apolo aparece como coadjuvante de um Mársias que, sentado, toca o aulos acompanhado pela ménade com o *tympanon*, remetendo claramente a uma cena de tíaso. Percebe-se que sua figura se assemelha muito mais a um efebo grego do que a um citaredo italiota.

Tanto no lecane do Museu do Louvre (Cat. A02) quanto na cratera do Museu Nacional de Copenhague (Cat. A05) Apolo é representado coroado e com vestes ricamente adornadas, à maneira como são representados os estrangeiros na cerâmica grega. Aqui, essa identificação não se dá exatamente com o estrangeiro, mas com as etnias indígenas locais, também simbolizada pelas sandálias que o deus calça no vaso do Louvre, estabelecendo uma distinção entre o grego e o não grego ao mesmo tempo em que os coloca em posição de semelhança nas cenas em que são representados.

No lecane, Apolo aparece executando uma cítara helenística de nove cordas, com caixa acústica retangular e braços finos e levemente curvados para dentro, pintados de branco. O deus, de uma forma distinta daquela reproduzida na Grécia, não utiliza o *plectron* para tocar a cítara. Já no vaso de Copenhague Apolo está de pé tocando uma cítara tradicional, de grandes proporções e também pintada de branco. Se neste vaso há a presença do *bema* atrás do deus, remetendo ao contexto de *agon* que permeia o mito, no outro o elemento simbólico é um pequeno templo, pintado de branco, que remete à esfera religiosa.

O contexto agonístico pode ser percebido também no lécito *squat* do Museu Arqueológico de Paestum (Cat. A09), em que não está representada a contenda, mas sim o momento de punição do sátiro, que atado a um tronco tem o aulos pendurado em uma sibena (estojo para aulos) e a cítara aos pés entre ele e o deus, enquanto Apolo, segurando o cutelo, avança para realizar o esfolamento. É uma rara representação que remete à violência, dado que os gregos eram avessos às imagens de cunho violento. Apolo está, novamente, vestido como um citaredo estrangeiro, com roupa ricamente adornada, porém aqui tem os cabelos longos sobre os ombros. A cítara tradicional, de cinco cordas, é representada em um tamanho mediano, menor do que se esperaria proporcionalmente às figuras, variação de tamanho que vai se tornando bastante evidente. Aqui, claramente, ela aparece apenas como atributo de Apolo, tem um papel acessório à cena, talvez por isso um tamanho reduzido.

Se torna gradativamente comum a representação dos instrumentos isolados na cena, sem uma função ativa no contexto. Isso se dá pelo fato de terem se tornado ao longo do tempo símbolos, ou atributos, cuja presença remete a uma esfera divina ou ao menos mitológica, sem que necessariamente eles façam parte da cena em si (Lawergren 2007:123), para tanto, não tendo a necessidade de ocupar um espaço proporcionalmente real na cena, seus tamanhos vão também gradativamente diminuindo.

O instrumento como atributo pode ser visto também em duas crateras que exibem a representação de um *symposion*. Na cratera em sino do Museu Arqueológico nacional de Nápoles (Cat. K06) a cena de *symposion* é retratada com uma cama central onde estão recostados três homens e uma mulher. Como característica da cena simposiástica, estão cercados por vasos e mobiliário específico, além de ladeados por duas colunas, que caracterizam o ambiente interno. Aqui, também característica desse tipo de cena, uma auletris toca o aulos, à esquerda da cama, e sobre as figuras se exhibe uma máscara teatral, que lembra a popularidade do teatro grego na Magna Grécia, e uma lira, instrumento cordófono que foi associado ao *symposion*¹⁸.

¹⁸ Este tipo de cena é recorrente em vasos que pertencem a coleções particulares publicadas nos *Studien* de Konrad Schauenburg, da qual tomamos conhecimento posteriormente ao fechamento do catálogo, mostrando uma continuidade tipológica com relação à cerâmica ática do final do século V a.C.

Uma segunda representação simposiástica é encontrada na cratera em sino do Museu da Universidade de Wurzburg (Cat. K09), em que a cena é delimitada não por duas, mas por três colunas, entre as quais há duas camas, cada uma com um casal. A cena também apresenta o mobiliário típico de *symposion* porém não há instrumentista em execução musical. Acima do casal da esquerda há uma cítara tradicional, porém em proporções mínimas. Seu tamanho não condiz com a própria definição encontrada da cítara, instrumento grande e sonoro. Aqui se vê ainda mais claramente a presença do instrumento apenas como atributo/símbolo, levando em conta, inclusive, que a cítara não é um instrumento associado ao *symposion*.

Chama a atenção nestas duas cenas a parte superior, em que são suspensos ramos de folhagens. Como foi dito no Capítulo 2, a presença da folhagem remete ao contexto funerário, assim como o *symposion* remete à confraternização no banquete divino promovido no Hades pelos deuses ctônicos para receber os mortos. Curiosamente, há nas duas cenas a presença de pombas, atributo de Hera. Sabemos que a deusa foi a mais importante divindade feminina grega na Campânia, no entanto sua presença, enquanto deusa familiar, em uma cena de *symposion* é de causar alguma estranheza.

Outra divindade que merece atenção nas cenas elencadas é a figura de Dioniso, que aparece em três vasos (Cat. K07, K08 e K12), em dois deles segurando a lira e no terceiro como audiência para o bárbito. As cenas em que Dioniso aparece segurando a lira, uma cratera em cálice da Atlantis Galery (Cat. K07) e uma cratera em cálice do Museu Arqueológico de Lipari (Cat. K08), são atribuídas à mesma oficina, o Grupo do Louvre K240, e apresentam uma mesma tipologia de cena: Dioniso, à esquerda, segurando o instrumento com a mão esquerda, acompanhado por um sátiro tocando o aulos. Com a presença de ménades, inclusive na face oposta, remetendo ao tíaso. Dioniso, como sabemos, é associado ao aulos, não à lira. Embora na cerâmica grega por vezes venha acompanhado por um cordófono, este normalmente é um bárbito.

Dentre os mitos gregos que ganharam destaque na Campânia, vemos aqui uma hídria com a representação do mito de Níobe (Cat. K05) em que se vê a lira como oferenda aos pés do *naiskos*, e Apolo à direita na parte superior, acompanhado por Leto, à esquerda. Neste vaso, mais do que atributo apolíneo, a lira é oferenda no rito funerário de Níobe, que está sendo transformada em estátua. O esquema tipológico

desta cena é recorrente na cerâmica ápula, em que, no entanto, figura normalmente a cítara. Vale lembrar que embora esta seja uma cena de representação mitológica, a oferta de instrumentos musicais não era incomum na Campânia, tendo sido encontrados diversos exemplares de liras e aulos, principalmente, nas necrópoles da região (Bellia 2014c: 39-40). Fato que ajudou a situar a música dentro do contexto social do funeral e admitir seu papel de importância no rito e, conseqüentemente, naquelas sociedades.

O mito de Tâmiris, o virtuoso músico trácio, é aqui apresentado em duas situações. Primeiramente, em uma cratera em sino do Royal-Athena Galleries (Cat. K01), em que se reproduz o momento já de punição do músico pelas Musas, sendo privado de sua visão e de seu instrumento, uma cítara cuja particularidade da forma recebeu o nome do músico, “cítara de Tâmiris” (vf. Carderaro 2015). Aqui as Musas aparecem portando seus instrumentos, enquanto Tâmiris, com vestes e chapéu típicos das figuras trácias na iconografia cerâmica grega, está sentado com a mão esquerda sobre os olhos e a direita erguida sobre a cabeça, sinal reproduzido pelas figuras derrotadas em *agones*. Abaixo dele a cítara, colocada de forma inacessível sob uma estrutura limitadora. O mesmo Tâmiris é representado em uma hídria do Museu Nacional de Mormino – Palermo (Cat. K02), porém no lugar de seu instrumento característico, o músico porta uma lira. O instrumento apresenta proporções maiores do que é normalmente representado, a comparar com a lira nas mãos da Musa à esquerda de Tâmiris na mesma cena.

A cítara de Tâmiris pode ser vista também nas mãos de Apolo, em uma cratera em cálice do Museu Nacional Antonio Salinas – Palermo (Cat. A01), em que o deus, com os trajés adornados do citaredo italiota, toca a cítara de Tâmiris entre duas Musas.

A presença das Musas acompanhando Apolo é bastante frequente, como exibido na tabela anteriormente, elas o acompanham em 10 dos 13 vasos do catálogo (Cat. A01, A02, A03, A04, A05, A08, A09, A10, A11, A13). Apolo *mousagetes*, ou seja, o líder das musas, era bastante popular também na Campânia, como foi dito no Capítulo 3.

Destaca-se um cálice do Museu de História da Arte de Viena (Cat. A04), em que Apolo, à direita, está sentado em posição de espectador com relação a uma Musa, que por sua vez toca a cítara helenística. Trata-se de um dos três exemplares de

iconografia cerâmica italiota que representam a cítara helenística nessa forma mais alongada e em que os braços se mostram prolongamentos da própria caixa acústica, acompanhando sua curvatura. Aqui, curiosamente, Apolo veste apenas um *hymation* sobre as pernas, enquanto as vestes da Musa é que são adornadas à maneira italiota. O instrumento também é visto nas mãos de Apolo em uma cratera em sino do Antiquário Kervorkian (Cat. A03), em que o deus está acompanhado por uma Musa que tem na mão uma lira. Apolo também veste apenas um *hymation* nesta cena.

A terceira ocorrência da cítara helenística com essas particularidades no catálogo está sobre uma hídria do Museu Cívico de Bolonha (Cat. A13), em que o instrumento parece bem menor proporcionalmente se comparado às outras duas ocorrências e seguramente tem os braços menos extensos. Apolo aqui veste um *chiton* à semelhança dos gregos. É acompanhado por duas Musas, uma de cada lado, que trazem em sua direção uma fita com decoração semelhante à das roupas italiotas, e a outra uma enócoa. Assemelha-se à tipologia das cenas ritualísticas, embora aqui, mesmo havendo uma poltrona atrás, Apolo toca a cítara de pé.

Por fim, cabe atentar para a variedade de formas englobadas na categoria “cítara helenística”, cuja definição atenta para as duas características principais: caixa retangular e braços longos e pouco curvados. Além das já mencionadas cítaras da cratera de Nova Iorque (Cat. A03), do cálice de Viena (Cat. A04) e da hídria de Bolonha (Cat. A13), são incluídas nessa categoria, também, cítaras como a do lecané do Museu do Louvre (Cat. A02), cuja caixa acústica é retangular e os braços são mais finos e exibem uma leve curvatura para o interior, que se inicia na base da própria caixa, estabelecendo verticalmente uma continuidade da forma. No lécito do Museu e Galeria Glasgow (Cat. K10) a cítara helenística nas mãos da Musa ao centro possui a caixa acústica retangular porém mais larga, os braços em continuidade da caixa, com uma curvatura que se encerra na metade, continuando retos na parte de cima. Assemelha-se ao desenho da cítara tradicional, porém aspectos sutis como a continuidade estabelecida verticalmente entre braços e caixa acústica e a ausência dos elementos da parte interna dos braços a classificam como cítara helenística.

Em um extremo de liberdade do artista, a cítara helenística reproduzida no fragmento do Museu de Tübingen (Cat. A11) tem a caixa acústica retangular mas os braços extremamente finos, mimetizando vegetação, com elementos florais e também

curvados levemente para o interior. Certamente é um instrumento idealizado, mas que é também inserido nessa categoria.

Esta variação sem dúvida se centra em dois aspectos importantes: a relação da imagem com o real e a intencionalidade do artista ao reproduzi-las, conhecendo seu consumidor e estabelecendo a relação deste, na esfera do real, com o símbolo que compõe o imaginário comum. É preciso ter em mente que, muitas vezes, o limite entre o caráter conotativo e o caráter denotativo da imagem é uma linha muito tênue.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, o estudo da cultura material produzida por determinada comunidade não é, por si, suficiente para demonstrar o modo de vida, as determinações políticas e os pressupostos culturais que a regiam. Somente uma análise minuciosa de todos os tipos de fontes disponíveis pode fornecer uma imagem coerentemente aproximada daquela realidade.

A proposta desta pesquisa, por multifacetada que é, exprime a presença de um elemento cultural específico (Apolo citaredo), de origem grega, em um ambiente por si multicultural, dadas as diversas inter-relações étnicas ocorridas no território da Campânia entre os séculos V e III a.C. Mais do que isso, mostra como esse elemento é representado iconograficamente na cerâmica ali produzida, que, por sua vez, sofre influência técnica e estilística não apenas dos gregos, mas também de povos etruscos e itálicos ali presentes.

Alinhar essa expressão cultural com um processo político-social de colonização e interação étnica se mostra, ao mesmo tempo que evidente, já que esperado, um trabalho bastante frágil, posto que embasado muitas vezes em suposições e evidências por si fragmentárias.

Propôs-se aqui, em última instância, um trabalho de busca por um fundo histórico em um material genuinamente arqueológico que, pela sua própria historiografia, se coloca também como produção artística. Não se pretendeu responder a todas as questões que permeiam o processo de colonização e interculturação envolvido apenas por meio da – já tão criticada – análise iconográfica, mas antes disso apontar para que a iconografia pode e, comprovadamente é, um meio bastante eficaz de observação do passado e uma chave para a compreensão da cultura que a produziu. Isso levando em conta que cada grupo étnico é capaz de utilizar os objetos de seu cotidiano, com formas e elementos distintos, para distinguir

a si mesmos dos outros grupos a partir desses elementos simbólicos que são identificáveis pelos membros dessa mesma etnia.

Prova dessa importância que exerce a imagem no Mundo Grego é a própria cítara, detalhadamente abordada no capítulo 3, cuja forma matricial e mesmo suas variações são expressas unicamente em registros iconográficos, não existindo descrição formal do instrumento em fontes escritas.

Nessa perspectiva histórica, percebe-se que a visão tradicional da cultura grega como dominante sobre culturas nativas, que tem sido já refutada em estudos recentes, não é exatamente aplicável, pois em diversos momentos identifica-se a presença da cultura itálica e etrusca sobressaindo-se à grega nesse contexto de colonização. Um exemplo claro é a ocorrência da dominação samnítica sobre gregos e etruscos da região, no século IV a.C., evidenciada pelas pinturas em vasos cerâmicos e tumbas nas necrópoles da região.

Sendo a cultura uma memória e tradição herdada por séculos, e a música parte indissolúvel dessa memória, suas raízes no imaginário coletivo se expressam por meio do mito. Mito e música mantêm uma relação estreita, herdada das práticas ritualísticas que, em si, se configura como uma busca inconsciente de respostas a aspectos inexplicáveis da natureza humana e seu meio. O mito descreve em linguagem simbólica os elementos básicos e iniciais de determinada cultura.

No mito de Apolo aqui abordado, reconhece-se as variáveis regionais que expressam uma interferência externa à matriz mitológica grega, reconhecível na variação de padrões figurativos como a abundante representação do mito de Apolo e Mársias e a exclusão da Tríade Délia dos padrões figurativos adotados. Além da utilização de elementos que remetem às culturas etrusca e itálica, principalmente na vestimenta das figuras representadas.

Nessa perspectiva, a já citada representação da cítara é outro elemento que demonstra não apenas a influência não-grega mas, sobretudo, formas próprias e genuínas de representação da Magna Grécia. Sua variação de forma se soma à variação do tamanho dos instrumentos e se colocam diante de uma grande questão: até onde podemos dizer que se trata da liberdade e escolha do artista em representar iconograficamente esses elementos, e até que ponto se trata de padrões formais estabelecidos por uma concepção cultural acerca do instrumento? Ou, quanto essas representações retratam o instrumento real, tal como proposto por Ulieriu-Rostás

(2013), e qual o limite entre o real e o simbólico defendido por Sheramy Bundrick (2005)?

Por todo o exposto, pôde-se perceber através da análise das iconografias elencadas no corpus que a produção de vasos cerâmicos na Campânia teve uma origem estética inspirada na cerâmica ática.

Fica evidente a influência grega sobre a cerâmica campana, em sua forma e estilo, além da temática iconográfica e do uso dado a esses vasos. Porém, é possível identificar nuances que apontam para a influência das outras identidades étnicas que habitavam o mesmo território e conviviam, evoluindo gradativamente para o estabelecimento de uma identidade própria, campânica.

Sem essa forte componente dinâmica interna, nascida da tradição produtiva e artística local e da capacidade de adaptação dos artesãos gregos, aliados às trocas com as populações indígenas e às próprias relações internas entre as *apoikiai*, essa produção não teria conhecido o sucesso que obteve. Vale ressaltar que foram os vasos da Campânia, áticos, etruscos e de produção local, que primeiro chamaram a atenção dos colecionistas do século XVIII enquanto obras de arte.

Certamente, esta pesquisa aponta para outros caminhos de investigação acerca da inter-relação entre os povos da Campânia, e como suas relações se manifestam materialmente, sobretudo nas representações iconográficas. Embora esses contatos sejam evidentes na iconografia apresentada, são traços ligeiramente marcados que definem o que é originalmente grego, o que demonstra uma tradição itálica ou etrusca, e mesmo o que é genuinamente campânico. É o visualizar o conjunto dessa cultura material que permite apontar essa evolução para uma identidade distinta, miscigenada, porém única.

Por fim, cabe ressaltar no processo de desenvolvimento desta pesquisa que é preciso levar em conta não apenas o exposto com relação à existência do material pretendido, mas também e, principalmente, as condições de acesso a ele. Embora tenha trazido resultados bastante satisfatórios, seguramente haveria mais a se dizer em condições ideais de pesquisa, com o contato direto com o material cerâmico analisado. O acesso a poucas fotografias e, na maioria das vezes, de baixa qualidade, nos dá uma visão parcial e limitada do objeto em estudo, somada ao difícil acesso aos dados específicos de cada vaso, que resultou em um catálogo com fichas

incompletas, além de visualmente distante do ideal, posto que as fotografias tiveram que ser substituídas por desenhos. Sem dúvida, toda pesquisa baseada nesse tipo de fonte material esbarra nessas questões de acesso, sejam geográficas, sejam burocrático-legais, que acabam se tornando significativamente prejudiciais e demandam soluções imediatas e razoáveis.

BIBLIOGRAFIA

Catálogos e obras de referência iconográfica

Beazley Archive. Disponível em <<http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>>. Acesso em 27/03/2015.

CVA – *Corpus Vasorum Antiquorum*. Versão online disponível em <<http://www.cvaonline.org/cva/>>. Acesso em 27/03/2015.

LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Versão online disponível em <www.limc-france.fr>. Acesso em 27/03/2015.

Trendall Archive. Disponível em <<http://trendallarchive.latrobe.edu.au/XDB/ASP/default.asp>>. Acesso em 27/03/2015.

Edições, traduções e comentários

Apiano

Nepos, C. (1960) *Apian's Roman History*. Londres: William Heinemann Ltd; Cambridge: Harvard University Press.

Aristides Quintiliano

Colomer, L.; Gil, B. (1996) *Sobre la Musica*. Madrid: Editorial Gredos.

Aristófanes

Brandão, J. S. (1986) *Aristófanes. As Rãs e As Vespas*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

Duarte, A. S. (2000) *Aristófanes. As Aves*. São Paulo: Hucitec.

O'Neil, E. (1938) *Aristophanes. Wealth. The Complete Greek Drama*, vol. 2. New York: Random House. Disponível em:
<[http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greek Lit:tlg0019.tlg011 .perseus-eng1:1-50](http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0019.tlg011.perseus-eng1:1-50)>. Acessado em: 20.02.2016.

Aristóteles

Cury, M. G. (1985) *Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Souza, E. (1993) *Aristóteles. Poética*. Editora: Ars Poetica.

Aristóxeno de Tarento

Da Rios, R. (1954) *Aristoxeni. Elementa Harmonica*, Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae.

Calímaco

Mair, A. W. *Lycophron: Alexandra. Aratus: Phaenomena Callimachus. Hymns and Epigrams*. Cambridge: Harvard University Press.

Cícero

Rackham, M. A. (1967) *Cicero. De Natura Deorum*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Diodoro Sículo

Oldfather, C. A. (1954) *Bibliotheca Histórica*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Dioniso de Halicarnaso

(1989) *Historia Antigua de Roma*. Obra completa. Madrid: Editorial Gredos.

Eliano

Hercher, R. (1864) *Claudii Aeliani. De Natura Animalium. Libri XVII: varia historia, epistolae, fragmenta*, vol. 1. Aedibus B.G. Teubneri. Lipsiae. Keyboarding. Disponível em: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0545.tlg001.perseus-grc1:1.praef>>. Acessado em: 20.02.2016.

Wilson, G. B. (1997) *Claudius Aelianus. Historical Miscellany*. Cambridge: Harvard University Press.

Estrabão

Jones, H. L. (1932) *Geographia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Eurípides

Coleridge, E. P. (1938) *Euripides. The Complete Greek Drama* vol. 1. Oates, W. J.; O'Neill Jr., E. (ed.). New York: Random House.

Hesíodo

Rocha Pereira, M. H.; Pinheiro, A. E.; Ferreira, J. R. (2005), *Hesíodo. Teogonia. Trabalhos e Dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Higino

Hoyo, J.; García Ruiz, J. M. (2009) *Higino. Fábulas*. Madrid: Editorial Gredos.

Homéricas

Mendes, O. (2008), *Homero. Ilíada*. Campinas: Editora Unicamp/Ateliê Editorial.

Vieira, T. (2011), *Homero. Odisseia*. São Paulo: Editora 34.

Ribeiro Jr., W. A. (2010) *Hinos Homéricos*. São Paulo: Editora Unesp.

Ovídio

Carvalho, A. J. F. (1862) *Ovídio. Os Fastos*. Lisboa: Imprensa da Academia Real das Ciências.

Pausânias

Jones, W. H. S.; Ormerod, M. A. (1918) *Pausanias. Description of Greece*. 4 vols.

Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd.

Píndaro

Caeiro, A. C. (2006) *Píndaro. Odes Píticas*. Lisboa: Prime Books.

Platão

Bini, E. (1999) *Platão. As Leis*. São Paulo: Edipro.

Jabouille, V. (1988) *Íon*. Lisboa: Editorial Inquérito.

Lopes, R. (2011) *Timeu*. Coleção Autores Gregos e Latinos – Série Textos. Coimbra
Universidade de Coimbra.

Rocha Pereira, M. H. (2014), *Platão. A República*. Lisboa: Fundação Calouste
Gulbenkian.

Plínio, o Velho

Barrio Sanz, E. et all. (2003) *Plinio Senior. História Natural*, Libros 7 a 11. Madrid:
Editorial Gredos.

Plutarco

Babbitt, F. C. (1936) *Plutarch. Moralia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press;
London: William Heinemann Ltd.

Rocha, R. (2010) *Plutarco. “Peri Mousike”*, in *Obras Morais, Sobre o Afecto aos
Filhos/ Sobre a Música*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Teócrito

Rodrigues, N. S. (2000) *Traduções portuguesas de Teócrito*. Lisboa: Editora
Universitária.

Tito Lívio

Budé, P. A. (1984) *Las Periocas*. (trad. para espanhol de Antonio D. D. Sánchez).

The Latin Library. Disponível em: <[http://historicodigital.com/
download/periocas.pdf](http://historicodigital.com/download/periocas.pdf)>. Acessado em: 22.02.2016.

Roberts, C. (1912) *History of Rome*. New York: E. P. Dutton and Co.

Tucídides

Cury, M. G. (1986) *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora da UnB.

Referências Bibliográficas

- Arias, P. E.; Hirmer, M.; Shefton, B. B. (1962) *A History of Greek Vase Painting*, London: Hirmer.
- Astour, M. C. (1985) "Ancient Greek Civilization in Southern Italy" in *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 19, No. 1, Special Issue: Paestum and Classical Culture: Past and Present. Illinois: University of Illinois Press: 23-37.
Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3332556> >. Acessado em: 22.02.2016.
- Babich, B. (2005) "Mousike techne: The Philosophical Practice of Music in Plato, Nietzsche, and Heidegger" in *Between Philosophy and Poetry*: 171-205. Articles and Chapters in Academic Book Collections. Disponível em: <http://fordham.bepress.com/phil_babich/23>. Acessado em: 15.02.2016.
- Bailey, C. *Phases in the Religion of Ancient Rome Chapter IV: The Gods: Anthropomorphism and Foreign Influences*. Disponível em: <<http://www.romanreligion.info/phases-chapter4.php>>. Acessado em: 26/01/2016.
- Barker, A. (1989) *Greek Musical Writings* vols. I e II. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bélis, A. (1995) "Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce" in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 139e année, N. 4: 1025-1065.
- Bellia, A. (2006) *Mousiké ad Akragas. Iconografia musicale nel Museo Archeologico Regionale di Agrigento*. Sicilia.
- _____ (2013) "Gli strumenti musicali nelle performances rituali: qualche esempio dalla Sicilia greca" in *Dionysus ex machina IV*: 428-442.
- _____ (2014a) *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*. Studi e Ricerche di Archeologia Musicale nel Mediterraneo 1. Istituti Editoriali E Poligrafici Internazionali.
- _____ (2014b) "Uno sguardo sulla musica nei culti e nei riti della Magna Grecia e Della Sicilia" in *Musica, Culti E Riti nell'occidente Greco*, Roma: 13-47.

- _____ (2014c) "Images of Music in Magna Graecia: the Tomb of the Diver at Poseidonia (5th Century Bce)" in *Music in Art XXXIX/1-2*, Research Center for Music Iconography CUNY: 33-41.
- Boardman, J. (1964) *The Greek Overseas*. Londres: Penguin Books.
- Bojic, Z. (2012) *Greek Art and Art Historiography: Definitions*. Central Institute for Conservation (CIK), Regional Alliance of ICOM for South East Europe (ICOM SEE). Belgrade: Singidunum University, Faculty of Media and Communications.
- Boshnakova, A. K. "From the Visible to the Invisible" in *Musical Metaphysics from the 6th and 5th Centuries B.C.*: 35-48.
- _____ (2008) "Reading Ancient Greek Music in Documents, Images and Artifacts and the Practical Application of Music Archaeology" in: *Studies in Music Archaeology VI. 5th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 19-23 September, 2006*: 337-345.
- Brommer, F. (1959) *Corpus Vasorum Antiquorum. Schloss Fasanerie 2 (Adolphseck)*. Munique: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Bruno, M. C. O.; Cerqueira, F. V.; Funari, P. P. A. (2011) *Arqueologia do Mediterrâneo Antigo. Estudos em homenagem a Haiganuch Sarian*. Campo Grande: Life Editora.
- Buccino, L. (2004) "I caratteri generali della colonizzazione greca in Occidente" in *// Mondo dell'Archeologia*. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/>>. Acessado em: 21.02.2015.
- Bundrick, S. (2005) *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burkert, W. (2007) *Religião Grega. Arcaica y Clásica*. Tradução de Helena Bernabé. Madrid: Abada Editores.
- Carderaro, L. C. (2015) *Do encanto à hybris: representações de seres mitológicos com atributo musical na pintura de vasos gregos*. Dissertação de Mestrado. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Carini, A. (2009) "Apollo, un dio proprio della più antica colonizzazione romana?" in *Rivista di antichità*, ano XVIII, nº 2, Napoli: Lofredo Editore: 333-347.

- Casadio, G., Johnston, P. A. (2009) *Mystic Cults in Magna Graecia*. Austin: University of Texas Press.
- Caskey, L. D. (1922) *Geometry of Greek Vases*. Boston: Museum of Fine Arts.
- Castaldo, D. (2000) *Il Pantheon Musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*. Ravenna: Longo Editore.
- _____ (2001) "Motivi musicali nella ceramica attica di Spina e Felsina" in Sirch, L. *Canoni bibliografici, Atti del convegno internazionale IAML-IASA*. Perugia: 1-6 (1996), LIM editrice. Lucca: 35-49 (2001).
- _____ (2007) "Aspetti della cultura musicale a Taranto nella età di Archita" in *Per una storia dei popoli senza note*. Ravenna: 137-145.
- _____ (2009) "Musica a Taranto in età ellenistica" in *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*. Scuola Normale Superiore Pisa.
- _____ (2010) "The Music of 'Peoples Without Notes': Evidence of Musical Archaeology from Magna Graecia" in: *Ethnographic Analogy in Music Archaeology, Proceedings of the 6th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology*. Rhaden: Westf.: 27-34.
- Cerchiai, L. (2008) "La Campania: i fenomeni di colonizzazione" in *Annali della fondazione per il museo Claudio Faina*. Roma: 401-421.
- _____ (2012) "L'identità etnica come processo di relazione: alcune riflessioni a proposito del mondo itálico" in *Le origine degli Etruschi. Storia, Archeologia, Antropologia*. Università degli Studi di Palermo: 345-357.
- _____ (2013a) "Mobilità nella Campania Preromana: il caso di Pontecagnano" in: *Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina»*. Orvieto: Ed. Quazar: 139-162.
- _____ (2013b) "Tra Capua e Pontecagnano. La Valle del Sarno e la Campania interna tra il Ferro e l'Orientalizzante" in Rafanelli, S. (a cura di) *Vetulonia, Pontecagnano, Capua. Vite parallele di tre città etrusche (Catalogo mostra, Vetulonia 2013)*. Monteriggioni: 30-33.
- Cerqueira, Fábio V. (2001) *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C.). O testemunho de vasos áticos e de textos antigos*. Tese de Doutorado. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP).

- _____ (2010) “Digressões sobre o sentido e a interpretação das narrativas iconográficas dos vasos áticos: o caso das representações dos instrumentos musicais” in *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo* 20, São Paulo: 219-233.
- _____ “Educação, Música e Política na Grécia Antiga” in *VII Jornada de Estudos Antigos e Medievais. Ensino, Política e Religiosidade*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá.
- _____ (2014) “Iconographical Representations of Musical Instruments in Apulian Vase-Painting as Ethnical Signs: Intercultural Greek-Indigenous Relations in Magna Graecia (5th and 4th Centuries B.C.)” in *Brill Greek and Roman Musical Studies* 2: 50-67.
- _____ (prelo) “The Apulian cithara, a musical instrument of the love sphere: social and symbolic dimensions according to space representations”
- Chevitarese, A. L. (2001) “Uma nova proposta de interpretação do prato ático de figuras negras (B.6094) do Santuário de Hera” in *Dimensões. Revista do Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo* nº 9.
- Cifani, G.; Stoddart, S. (2012) *Landscape, Ethnicity and Identity. In the Archaic Mediterranean Sea*. Oxbow Books.
- Clark, A.; Elston, M.; Hart, M. L. (2002) *Understanding Greek Vases. A guide to terms, styles and techniques*. Los Angeles: Getty Publications.
- Cook, R. (1997) *Greek Painted Pottery*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Corrêa, Paula C. (2003) *Harmonia. Mito e música na Grécia antiga*, São Paulo: Humanitas.
- Creese, D. E. (1997) *The Origins of the Tortoise-Shell Lyre*. Dissertação de Mestrado. Halifax: Dalhousie University.
- D’Agostino, B. (1987) “Il mondo periferico della Magna Grecia” in *Popoli e civiltà dell’Italia Antica*, II: 179-271.
- _____ (2009) “Pithecusae e Cuma all'alba della colonizzazione” in *CUMA Atti del quarantottesimo convegno di studi sulla Magna Grecia*. Taranto: 171-196.
- Daremberg, M. C.; Saglio, E. (1873) *Dictionnaire des Antiquité Grecques et Romaines, d’après les textes et les monuments*. Paris. Disponível em: <<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>>. Acesso em: 17 março 2015.

- Denoyelle, M. (2007) “La ceramica: appunti sulla nascita delle produzioni italiote” in *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'ellenismo*, Tarento: Italia: 1-13.
- Di Nicuolo, C. (2011) “Apollo *Apotropaïos*: L'Inviolabilità dei confini e la tutela dei passaggi” in *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, vol. LXXXIX, Tomo I: 25-49.
- Dias, C. K. B. (2009a) “Colonização grega e contato cultural na Magna Grécia: o testemunho dos vasos lucânicos” in *AEDOS Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS*, Nº 5, vol. 2. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs/aedos>.
- _____ (2009b) “Abordagens metodológicas para o estudo de vasos gregos: a atribuição e a análise iconográfica” in *Revista Eletrônica Antiquidade Clássica* Nº 4: 47-65
- Domínguez, A. J. (2011) “The Origins of Greek Colonisation and the Greek Polis: Some Observations” in *Ancient West and East* 10. Bélgica: 195-207.
- Donellan, L. (2012) “Apollo Mediating Identities in Ancient Greek Sicily” in *Babesch*, nº 87: 173-186.
- Eisenberg, J. (2002) *Art of the Ancient World* nº. 93. New York: Royal-Athena Galleries. Catalog.
- Encyclopædia Britannica*. Versão on-line: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/29868/Apollo>. Acesso em 22/10/2014.
- Ercoles, M. (2008) “La citarodia arcaica nelle testimonianze degli autori ateniesi d'età clássica. Ovvero: le insidie delle ricostruzioni storiche” in *Philomusica on-line*, 7: 124-136. Disponível em: <http://philomusica.unipv.it>. Acessado em: 20.06.2015
- Esposito, A. (2013) “Relations interculturelles en Grande Grèce” in *Dialogues d'histoire ancienne* Supplément 9: 17-38.
- Estaire, L. R. (2013) “Las contiendas musicales de Apolo en la emblemática Hispana” in *Imago Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 5. Madrid: 71-77.
- Franchi, S. (1979) *Storia e civiltà dei greci. La crisi della polis*, IV. Milão.
- Francisco, G. S. (2012) *Panatenais: tradição, permanência e derivação*. Tese de Doutorado em Arqueologia. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP).

- Frisone, F. (1995) *La categoria storiografica di "hellenizzazione" e l'interpretazione dei rapporti e delle forme di contatto fra greci e non greci nell'Italia sud-orientale fra VII e V sec. A.C.* Tese de doutorado em História Antiga. Università Degli Studi di Bari.
- Frisone, F.; Lombardo, M. "Periferie? Sicilia, Magna Grecia, Asia Minore" in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*. Vol. 3. Salerno Editrice.
- Funari, P. P. A. (2015) *Iconografia e semiótica. Uma abordagem histórica*. São Paulo: Editora Annablume.
- Gassner, V.; Trapichler, M. (2012) "Pottery Production in the Bay of Naples. Problems, History of Research and Current Strategies." in *FACEM*. Disponível em: <<http://www.facem.at/projectpapers.php>>.
- Giudice, F. (2004) "Manifestazioni della cultura dell'Occidente greco. La cerâmica" in *Il Mondo dell'Archeologia*. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/>>. Acessado em: 21.02.2015.
- Gomes, A. G. (2013) "Mousiké, el arte de la memoria" in *Cátedra de Artes* N° 13 Pontificia Universidad Católica de Chile: 70-88.
- Graham, A. J. (1964) *Colony and Mother City in Ancient Greece*. Manchester: Manchester University Press.
- Graves, R. (1990) *Os Mitos Gregos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Grimal, P. (1994) *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Guasco, D. (2006) *Popoli Italici*. Roma: Ed. Giunti.
- Güntner, G. (1999) *Corpus Vasorum Antiquorum. Würzburg, Martin von Wagner Museum 4*. Munique: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Haight, E. H. (1918) "Cumae in Legend and History" in *The Classical Journal*, Vol. 13, N° 8: 565-578. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3288233>>. Acessado em: 21.03.2015.
- Johansen, K. F. (1923) *Corpus Vasorum Antiquorum. Copenhage 6, Musée National*. Dinamarca: Librarie Einar Munksgaard.
- Kistler, E. (2009) "The Encoding and Decoding of Satyr-symposiasts on Vases in Archaic and Classical Athens" in *The World of Greek Vases*. Roma: Edizioni Quasar: 193-204.

- Kotsonas, A. (2004) "Standardization, Variation, and the Study of Ceramics in the Mediterranean and Beyond" in *Understanding Standardization and Variation in Mediterranean Ceramics Mid 2nd to Late 1st Millennium Bc*. Bélgica: Ed. Peeters: 7-23.
- La Greca, F. (2008) "Poseidonia-Paestum fra IV E III Secolo A.C.: Popoli, politica, cultura. Note preliminar" in *Annali Storici di Principato Citra*, VI, 1: 13-41.
- Landels, J. G. (1999) *Music in Ancient Greece and Rome*. London, New York: Routledge.
- Langner, M. (2012) "Mantle-figures and the Athenization on the Late Classic Imagery" in *Red-figure Potting in Its Ancient Setting*. Aarhus University Press: 11-23.
- Lawergren, B. (1985) "A Lyre Common to Etruria, Greece, and Anatolia: The Cylinder Kithara" in *Acta Musicologica* vol. 57, Fasc. 1. International Musicological Society: 25-33. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/932686>>. Acessado em: 13.11.2015.
- _____ (2007) "Etruscan Musical Instruments and Their Wider Context in Greece and Italy" in *Etruscan Studies* vol. 10, article 10. Disponível em: <http://scholarworks.umass.edu/etruscan_studies/vol10/iss1/10>. Acessado em 20.10.2015.
- Leedy, D. (2014) *Singing Ancient Greek: A Guide to Musical Reconstruction and Performance*. UC Berkeley. Disponível em <<https://escholarship.org/uc/item/1rj4j3n1>>. Acessado em: 20.11.2015.
- Leonardis, A. (1997) "The Individual in Sabellian Material Culture of Campania and Lucania: Attempts of 'Half-Breeds' to Assert Their Own Identity Against a Dominant Culture" in *Bryn Mawr College Graduate Student Symposium: All for One or One for all? Re-constructing identity in Ancient World*. Disponível em: <<http://www.brynmawr.edu/archaeology/guesswho/leonardis.html>>.
- Leventi, I. (2007) "The Mondragone Relief Revisited. Eleusinian Cult Iconography in Campania" in *Hesperia* 76: 107-141.
- Lomas, K. (2000) "Cities, States, and Ethnic Identity in Southeast Italy," in K. Lomas, K.; Herring, E. (eds.) *The Emergence of State Identities in Italy*. Londres: 79-90.

- López, M. I. R. (2004) "Iconografía de Apolo y las Musas en el arte antiguo y sus pervivencias en el arte occidental" in *Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo 13, nº 26*: 465-486.
- _____ (2010) "La presencia de la musica en los contextos funerários griegos y etruscos" in *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, t. 23*: 145-175.
- Lopinto, L. (1995) *La Musica degli Dei. Gli strumenti musicali nell'iconografia di Apollo sulla ceramica italiota*. Fasano: Schiena Editore.
- Maas, M. (1974) "On the Shape of the Ancient Greek Lyre" in *The Galpin Society Journal* vol. 27: 113-117.
- _____ (1992) "Polychordia and the Fourth-Century Greek Lyre" in *The Journal of Musicology* vol. 10, nº 1: 74-88.
- Maas, M; Snyder, J. M. (1989) *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Cambridge: Yale University Press.
- Manfredi, V. M. (2012) *I Greci D'occidente*. Roma: Ed. Oscar Mondatori.
- Marcelino, A. "Iconografia musicale nei reperti archeologici italioti, sicelioti e della Magna Grecia: problematiche di catalogazione" in *Iconografia Musicale*: 24-33.
- Marconi, C. (1999) "Per un altare ad Apollo Paian e Atena nella Selinunte del V secolo e per un equivoco in meno" in *Quaderni del Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas, nº 5*. Sicilia: 9-19.
- Marotta, M. H. (2006) "Sobre o Problema da Identidade Cultural dos Artefatos na Análise Contextual da Arte Etrusca" in *Anais do II Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH-Unicamp: 601-613.
- Martin, R. P. (2002) *Apollo, el ejecutante*. Princeton/Stanford: Working papers in Classics.
- _____ (2010) "Apollo's Kithara and Poseidon's Crash Test Ritual and Contest in the Evolution of Greek Aesthetics" in *Athens Dialogues Journal*. Disponível em: <<http://athensdialogues.chs.harvard.edu/cgi-bin/WebObjects/athensdialogues.woa/wa/dist?dis=39>>. Acesso em: 22.02.2016.
- McInerney, J. (ed.) (2014) *A Companion to Ethnicity in the Ancient Mediterranean*. Oxford: Wiley Blackwell.

- McKay, A. G. "Apollo Cumanus" in *Vergilius*: 51-64.
- Mele, N. V. (1977) "Hera ed Apollo nella colonizzazione euboica d'Occidente" in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* T. 89, N°2: 493-524.
- Meriani, A. (2003) *Sulla Musica Greca Antica. Studi e ricerche*. Napoli: Alfredo Guida Editore.
- _____ (2011) "Carlos Valgulio e il testo del De Musica" in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* vol. 128, n°3. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Moignard, E. (1997) *Corpus Vasorum Antiquorum. Glasgow*. Oxford: Oxford University Press.
- Montanari, G. B. (1957) *Corpus Vasorum Antiquorum. Museo Civico di Bologna 4*. Bolonha: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Moscatti, S. (1980) *La civiltà Mediterranea*. Mondatori.
- Oakley, J. H. (2009) "Greek Vase Painting" in *American Journal of Archaeology* 13: 599-627.
- Orlandini, P. (1971) "Aspetti dell'arte indigena in Magna Grecia" in *Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia* 11: 273-308.
- Paquette, D. (1984) *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce Antique*. Université de Lyon II.
- Pease, A. S. (1917) "Notes on the Delphic Oracle and Greek Colonization" in *Classical Philology* vol. 12, n° 1: 1-20. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/262478>>. Acessado em: 13.11.2015.
- Pereira, A. R. (1995) "A estética musical em Aristoxeno de Tarento" in *Hvmanitas* — Vol. XLVII.
- Pollini, A. (2003) "Ethnicité de la frontière chez Hérodote et dans le territoire de Poseidonia-Paestum: problèmes d'application d'un concept" in *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet*. Disponível em <https://www.academia.edu/1916503/Ethnicit%C3%A9_de_la_fronti%C3%A8re_chez_H%C3%A9rodote_et_dans_le_territoire_de_Poseidonia-Paestum_prob%C3%A8mes_dapplication_dun_concept>. Acessado em 20.11.2015.
- _____ (2009) "Ocupação do território e tumbas pintadas em áreas fronteiriças de Poseidonia- Paestum (Campânia, Itália)" in *RHAA* 12: 39-66.

- _____ (2011) “Militarização dos contatos entre gregos e itálicos no final do século V a.C.: o caso da necrópole do Gaudio de Poseidônia e Paestum (Campânia, Itália)” in Funari, P. P. (org.) *História militar do Mundo Antigo: guerras e culturas*. São Paulo: Annablume Editora.
- _____ (2012) “Limites et occupation de l’espace dans les colonies grecques du sud del’Italie” in *Pallas* nº 89: 123-142.
- Pollini, A; Esposito, A. “Pottery and cultural borders in Magna Graecia and Sicily” in / *Congresso Internacional sobre Estudios Cerámicos*: 525-545.
- _____ (2013) “Relations interculturelles en Grande Grèce” in *Dialogues d’histoire ancienne Supplément* 9: 17-38.
- Pollini, A.; Funari, P. P. A. (2005) “Greek Perceptions of Frontier in Magna Graecia: Literature and Archaeology in Dialogue” in *Stud. hist., Ha antig.* 23. Ediciones Universidad de Salamanca: 331-344.
- Pontim, P. B. V. (2009) “O Oráculo de Delfos e a colonização grega” in *Interações - Cultura e Comunidade* v. 4 nº 5: 165-180.
- Pontrandolfo, A.; D’Agostino, B. (1990) “Greci, etruschi e italici nella Campania e nella Lucania tirrenica” in *Actes de la table ronde de Rome*: 101-116.
- Pontrandolfo, A. (1987) “Un’iscrizione posidoniate in una tomba di Fratte di Salerno” in *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezioni di Archeologia e storia antica*, IX: 55-63
- _____ (1998) “L’escatologia popolare e i riti funerari greci” in Carratelli, G. P. (ed.) *Magna Grecia* vol. 3. Napoli: Electa.
- _____ (2011) “Culture a contatto in Campânia. Processi di trasformazioni tra V e IV secolo a.C. Il Golfo di Salerno” in *ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, LXIV II: 55-64.
- Power, T. *The Culture of Kitharôidia*. Disponível em <<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4399>>. Acessado em: 03.11.2014.
- Rafanelli, S. (ed.) (2013) *Vetulonia, Pontecagnano e Capua. Vite parallele di tre città etrusche*. Museo Civico Archeologico “Isidoro Falchi”. Roma.
- Rasmussen, T.; Spivey, N. (1991) *Looking at Greek Vases*. Cambridge University Press.
- Rezende, R. A. (2012) “Pensando os contatos no Mediterrâneo Antigo a partir dos santuários do ocidente grego” in *Mare Nostrum*, nº 3: 1-14.

- Rice, P. M. (1987) *Pottery Analysis. A sourcebook*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rocha, R. (2009) “Uma introdução à teoria musical na Antiguidade Clássica” in *Revista Eletrônica Via Litterae Anápolis*, vol. 1, nº 1: 138-164. Disponível em: <www.unucseh.ueg.br/vialitterae>.
- Rocha Pereira, M. H. (1994) *Estudos de História da Cultura Clássica I - Cultura Grega*, Lisboa.
- Rutter, N. K.; Sparkes, B. (2000) *Word and Image in Ancient Greece*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Sabetai, V., Schierup, S. (2014) *The Regional Production of Red-Figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*. Lancaster, Bristol: Aarhus University Press.
- Sakka, L. (2009) *The Power of Music. A Comparative Study of Literature and Vase Paintings from Classical Athens*. Dissertação de Mestrado. Department of Archaeology and Ancient History, University of Uppsala.
- Sanches, P. L. M. (2009) “Atribuições de imagens pintadas em Arqueologia, breve histórico e expectativas” in *Revista Eletrônica Antiguidade Clássica* Nº 003: 32-52.
- Sarti, S. (1992) “Gli Instrumenti Musicali di Apollo” in *Archeologia e Storia Antica. Annali Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico*. Napoli.
- _____ (2003) “La kithara greca nei documenti archeologici” in *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tomo 81 fasc. 1, Antiquité – Oudheid: 47-68.
- Sarti, S.; Paolucci, G. *Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico*. Edizioni Quasar.
- Scafuro M. (2014) “Culture in contatto” in Rescigno, C.; Sirano, F. *Immaginando città, racconti di fondazioni mitiche, forme e funzioni delle città campane*. Napoli: 121-124.
- Schmidt, M. (1996) “Southern Italian and Sicilian Vases,” in Pugliese Carratelli, G. (ed.) *The Western Greeks*. Venezia: 443-456. Disponível em: <https://classics.uc.edu/apulian/Beyond_Magna_Graecia/Blank_2_files/schmidt.pdf>. Acesso em: 13.02.2016

- Smith, T. J.; Plantzos, D. (orgs.) (2012) *A Companion to Greek Art vol. II*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Smith, W. (1854) *Dictionary of Greek and Roman Geography*. LLD. London: Walton and Maberly. Disponível em <
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/search.jsessionid=5E2DD3EC17B1F1649A685B3E87BC2043?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0064>>. Acessado em: 20.02.2016.
- Souza, M. M. (2012) *Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero: métrica, ritmo e performance (séc. VIII a.C.)*. Dissertação de mestrado. PPGH Universidade Federal de Goiás.
- Swift, L. (2014) "Visual Imagery in Parthenaic Song" in *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*. Brill: Ed. V. Cazzato: 1-27.
- Tonini, T. A. (2009) "Culti e templi della Sicilia sud-orientale nelle iscrizioni: Apollo e Artemide" in *Convivenze Etniche e Contatti di Culture Atti del Seminario di Studi Università degli Studi di Milano*, Milão: 187-208.
- Trendall, A. D. (1967) *The Red Figure Vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford: Clarendon Press, 1967, 2 vols. (3 Suplementos: *BICS* 26, Londres: 1970; *BICS* 41, Londres: 1973; *BICS* 41, Londres: 1983)
- _____ (1978) *Red-figured Vases of Paestum*. British School of Rome.
- _____ (1989) *Red figure Vases of South Italy and Sicily. A handbook*. Londres: Thames and Hudson.
- _____ (1990) "On the Divergence of South Italian from Attic Red-Figure Pottery" in *Greek Colonists and Native Populations*. Oxford: 217-230.
- Ulieriu-Rostás, T. E. (2013) "Music and Socio-Cultural Identity in Attic Vase Painting: Prolegomena to Future Research" in *Music in Art XXXVIII/1-2*. Research Center for Music Iconography CUNY: 9-26.
- Van Ingen, W. (1933) *Corpus Vasorum Antiquorum. Michigan I*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Van Keer, E. (2003) "Chanter les dieux grecs" in *Kernos* 16: 357-397. Disponível em: <
<http://www.kernos.revues.org/837>>. Acessado em 19.11.2015.
- _____ (2010) "Archaeology of Ancient Greek Music. From Reconstructing Instruments to Deconstructing Concepts" in *Studies in Music Archaeology* vol. 7: 43-51.

- Walters, H. B. (1905) *The History of Ancient Pottery* vol. 2: Greek, Etruscan and Roman. New York: Charles Scribner's sons.
- Watzinger, C. (1924) *Griechische Vasen in Tübingen*. Reutlingen: Gryphius-verlag.
- Weiss, C. (1988) "Ein bislang unbekanntes Detail auf dem Hochzeitsbild der Karlsruher Lutrophoros 69/78" in Christiansen, T.; Melander, M. (eds.) *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen. August 31-September 4 1987*. Copenhagen: 652-664.
- Williams, D. (1996) "Dale Trendall: the Eye of an Eagle" in *BRCs-4*: 9-20.
- Wonder, J. W. (2002) "What Happened to the Greeks in Lucanian-occupied Paestum? Multiculturalism in Southern Italy" in *Phoenix* 56, 1-2: 40-55.

APÊNDICE

CATÁLOGO ICONOGRÁFICO

APOLO CITAREDO



CATÁLOGO	A01
Cidade da Coleção	Palermo
Coleção	Museo Nazionale di Palermo
Número de inventário	H 65.482
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Atribuído ao Pintor de Himera
Dimensões	Altura: 33 cm
Forma	Cratera em cálice (<i>calyx krater</i>). Ausência das alças.
Estado de conservação	Fragmentário. Mal preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda, figura feminina com lança. Figura masculina vestida com <i>chiton</i> e executando a cítara. À direita, jovem com <i>hymation</i> .
Face A	
Face B	Três figuras masculinas.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhagens na borda. Faixa decorativa em meandros (gregas) abaixo das cenas.
Cronologia	Primeiro quarto do século IV a.C.
Referências	Bonacasa 1968-69: 225. Pl. 25, I. Jolly 1970: 282. Pl. 70, 1-3. LCS Supl. 1, 35, n. 25 f. Pl. 7a. Sabetai 2014: 247
Tipo de Instrumento	Cítara de Tâmiris
Créditos da imagem	Sabetai 2014: 247

Análise

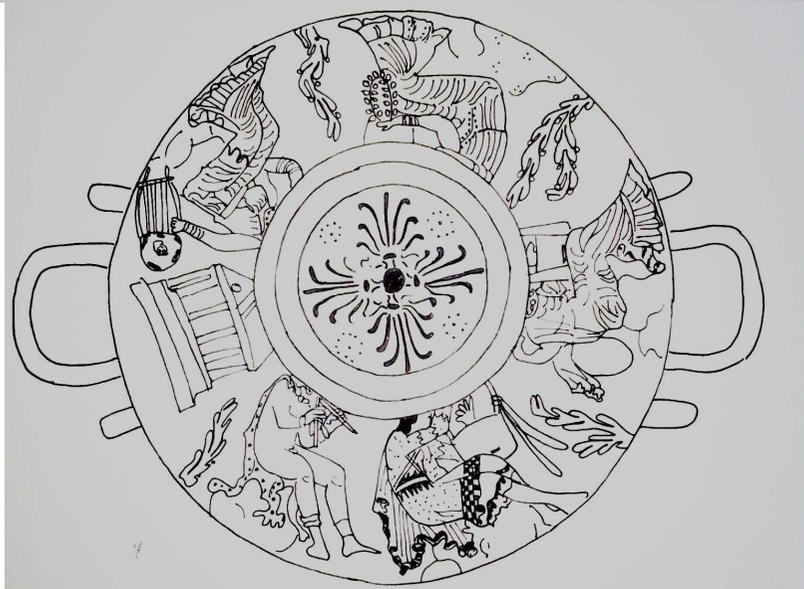
À esquerda uma Musa segura uma lança com a mão esquerda, direcionada para a direita. Ao centro Apolo, vestido com *chiton* bastante adornado, toca a cítara de Tâmiris, em posição frontal. À direita, um jovem nu com uma fiale na mão direita, direcionado para a esquerda. Entre Apolo e o jovem há um elemento vegetal.

Chama a atenção a vestimenta do deus, bastante adornada, contrastando com as vestes simples das outras personagens da face oposta. A forma e o rico detalhamento das roupas são uma característica comumente designada para indicar a personagem estrangeira. Emblema desse pormenor são as representações de Orfeu, quase sempre representado com vestes ricamente adornadas, a que reconhecemos como trajas tipicamente trácios.

Por essa razão, uma segunda interpretação versa que a figura central seria Orfeu, não Apolo (Sabetai 2014: 256).

Ambas as interpretações são coerentes, posto que são comuns as representações de Orfeu na Magna Grécia de modo geral, e que tanto Apolo quanto Orfeu são representados em cenas semelhantes. Por vezes, Orfeu é colocado como substituto de Apolo, fenômeno atribuído à crescente popularidade do Orfismo a partir do século IV a.C.

O vaso apresenta fragmentos alienígenas em sua recomposição, à altura da caixa acústica da cítara e na face B, entre a figura central e a da direita.



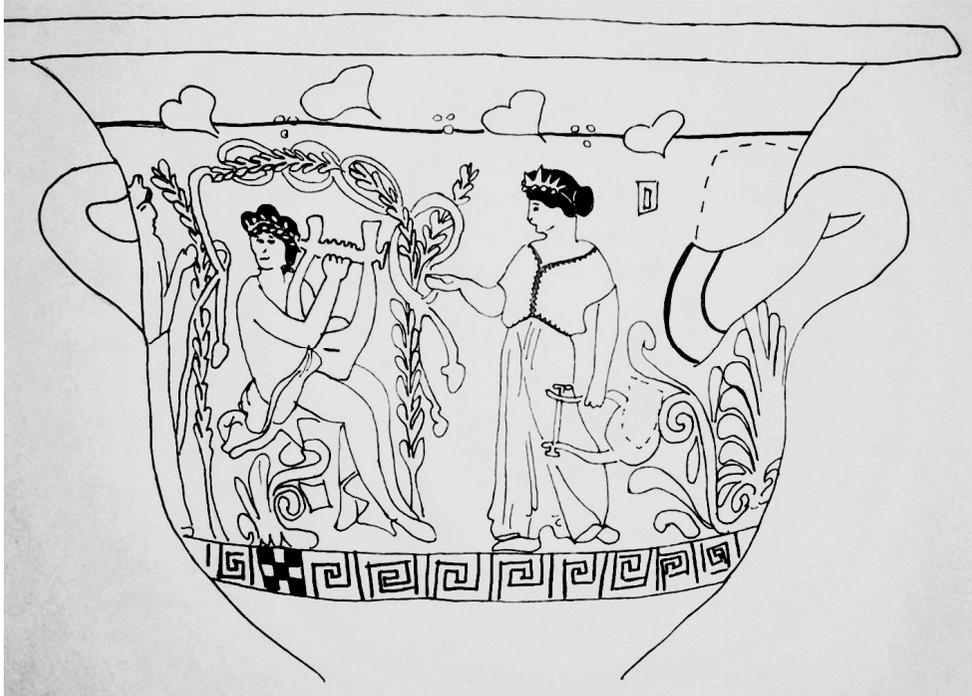
CATÁLOGO	A02
Cidade da Coleção	Paris
Coleção	Musée du Louvre
Número de inventário	K 570
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	Paestum
Atribuição	Pintor de Asteas
Dimensões	Altura: 20 cm Diâmetro máximo: 30,5 cm
Forma	Lecane (<i>lekanis</i>) com tampa
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	Um pequeno templo, seguido à direita por um sátiro executando um aulos, uma figura masculina executando a cítara, uma figura feminina com uma cítara, uma figura feminina com uma caixa e uma coroa, e uma figura feminina com uma lira.
Face A	
Face B	-
Ornamentação	Nas bordas laterais: faixa decorativa em ondas na peça superior e faixa decorativa em folhas na peça inferior. Palmetas simétricas no centro da alça superior.
Cronologia	360-350 a.C.
Referências	Paquette, 126, fig. C47 RVP, fig. 60 RV SIS, 201, fig. 358. Schauenburg 1958: 50, n. 3, n. 58 Schauenburg 1972: 317, n. 4 Trendall, <i>Paestan Pottery</i> : 42; 116, n. 51, fig. 23 Pl.11c.
Tipo de Instrumento	Cítara helenística
Créditos da imagem	Acervo pessoal: Dr. Fábio Vergara Cerqueira Musée du Louvre: www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/paestan-red-figure-lekanis

Análise

Pintado de branco um templo, em perspectiva, com a frente voltada para a esquerda. À direita Mársias, voltado também para a direita, está sentado sobre uma pele de leopardo que tem amarrada sobre os ombros, tem os braços adornados com pulseiras e calça botas. Executa o aulos com os dois tubos bem espaçados. À direita dele Apolo sentado, direcionado também para a direita, em vestes adornadas, com sandálias e uma coroa de louros sobre a cabeça, tem nas mãos uma cítara helenística, em gesto de execução do instrumento. A cítara tem nove cordas, os braços pintados de branco e uma fita em vermelho amarrada ao braço direito. Apolo parece olhar para o instrumento, seguido à direita por uma Musa sentada, com a cabeça direcionada para a esquerda e com uma cítara helenística na mão esquerda, porém sem executar o instrumento. Em seguida uma outra Musa, com uma caixa e uma coroa de louros nas mãos, direcionada para a direita, seguida por uma terceira Musa, também sentada, segurando uma lira na mão esquerda, sem executar. As três Musas têm os braços e pescoços adornados com colares e pulseiras. A cena perfaz toda a volta da peça.

Apolo acompanhado por Mársias, remetendo ao mito da contenda musical entre o deus e o sátiro, que alegoriza a rivalidade entre a auloidia e a citaroidia, é também bastante popular na Campânia, e vai permanecer até o período romano, quando Mársias passa a adquirir uma simbologia própria que remete à justiça e soberania das cidades romanas.

Há na cena duas cítaras helenísticas, porém seus aspectos são bastante distintos. O instrumento de Apolo tem uma caixa acústica retangular e braços bastante finos como extensão da própria caixa, mesmo em cores diferentes, e não apresenta qualquer ornamentação. Já a cítara da Musa tem uma caixa acústica mais estreita e braços grossos que se estendem até a base da caixa.



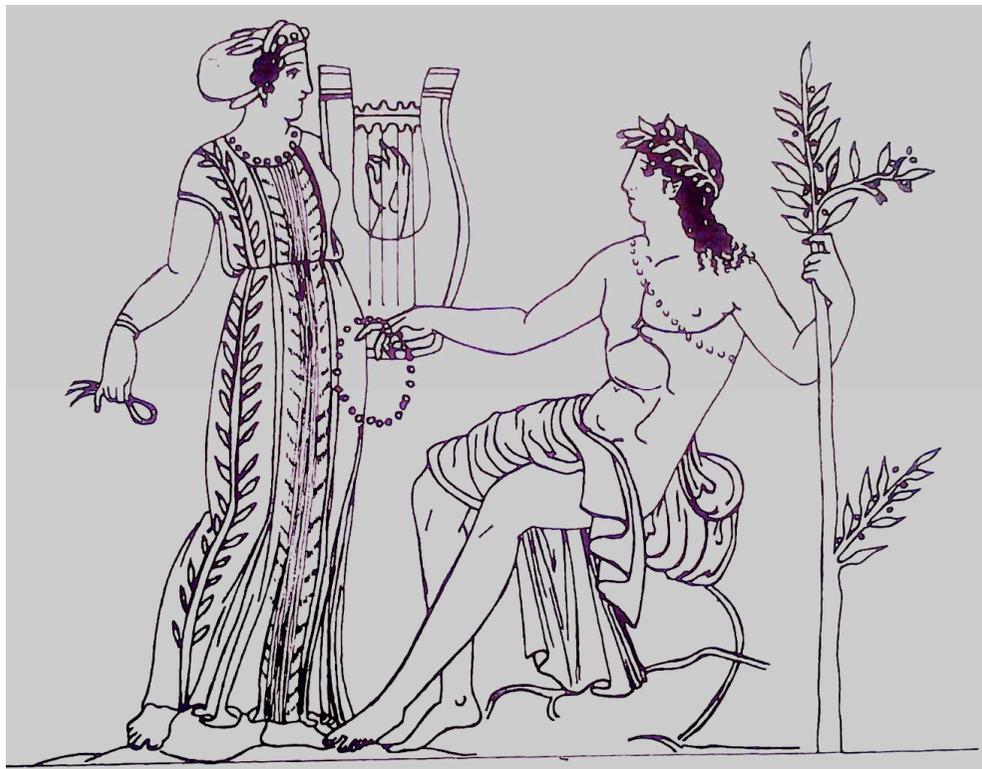
CATÁLOGO	A03
Cidade da Coleção	Nova Iorque
Coleção	Antiquário Kervokian Anterior: Singleton Abbey: 2590
Número de inventário	71
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Atribuído ao Pintor de Whiteface
Dimensões	Altura: 37,5 cm
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda, uma figura feminina velada. Figura masculina ao centro, sentada com uma cítara sob uma árvore decorada com fitas. À direita uma figura feminina com uma lira na mão esquerda.
Face A	
Face B	Dois jovens em movimento, vestindo trajes decorados com fitas, um com sítula e tocha, o outro vestindo <i>hymation</i> e segurando um bastão.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas, videira e cachos de uva na borda. Faixa decorativa em meandro (gregas) abaixo da cena. Florais abaixo das alças. Faixa decorativa em linguetas em volta das alças.
Cronologia	360-330 a.C.
Referências	LCS, 380, n. 125. Pl 146, 1-2.
Tipo de Instrumento	Cítara helenística
Créditos da imagem	LCS, 380, n. 125. Pl 146, 1-2.

Análise

À esquerda uma Musa com um véu sobre a cabeça, direcionada para a direita. Ao centro Apolo, vestindo um *hymation* simples e com uma coroa de louros sobre a cabeça, que está voltada para a esquerda. Apolo está sentado sob uma árvore adornada com fitas que o contorna, tem na mão esquerda uma cítara helenística, em gesto que indica a execução do instrumento. À direita uma outra Musa, voltada para o deus, com uma lira na mão esquerda e uma fiale na mão direita.

A cítara de, aparentemente, cinco cordas tem os braços levemente curvados e alongados a partir da caixa acústica, acompanhando sua curvatura na parte interna.



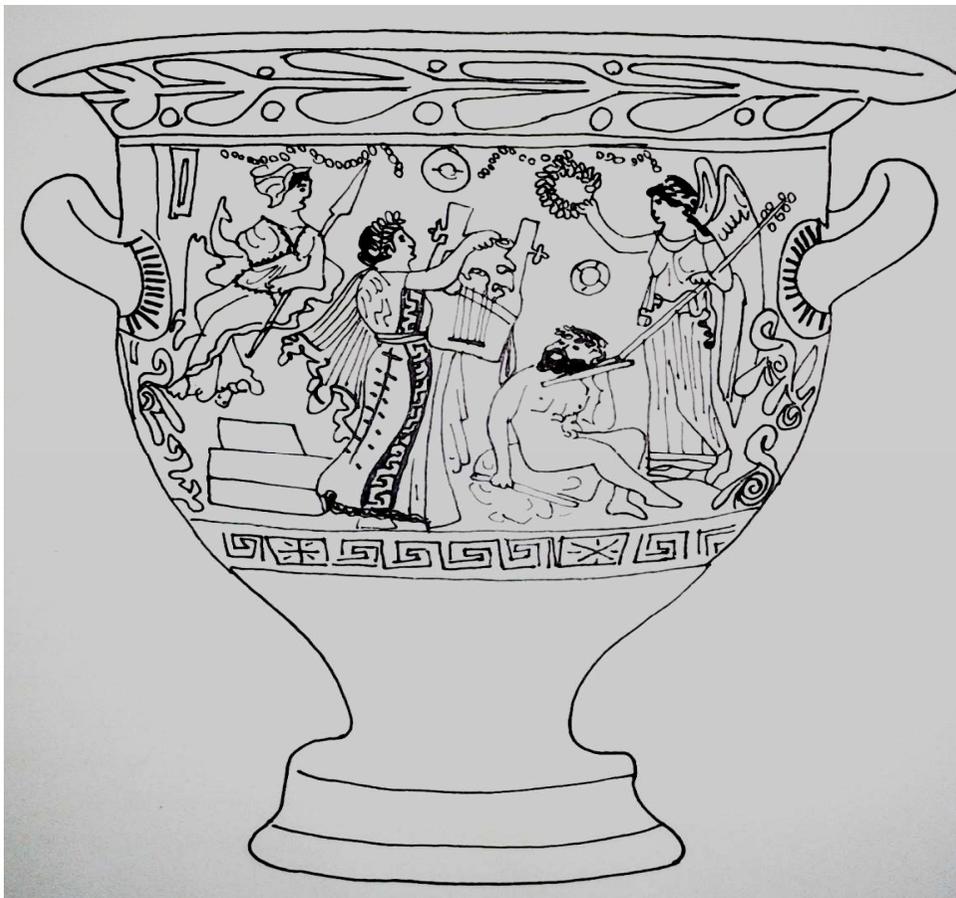


CATÁLOGO	A04
Cidade da Coleção	Viena
Coleção	Kunsthistorisches Museum
Número de inventário	217
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Atribuído ao Pintor de Whiteface
Dimensões	Altura: 7 cm Diâmetro máximo: 21,5 cm
Forma	Cálice (<i>kylix</i>) sem pé
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda, uma figura feminina segura a cítara e um <i>plectron</i> nas mãos. À direita uma figura masculina, sentada, segurando uma coroa de louros e um ramo.
Face A	-
Face B	-
Ornamentação	Faixa decorativa em videira (folhas e cachos de uva) na face interna da borda. Faixa decorativa em linguetas abaixo da cena.
Cronologia	360-330 a.C.
Referências	LCS 383, n. 162. Pl. 146,4 LIMC VI, s.v. <i>Mousa</i> , fig. 70 Tischbein 1795: V, 11
Tipo de Instrumento	Cítara helenística
Créditos da imagem	LCS 383, n. 162. Pl. 146,4

Análise

No medalhão interno do vaso Apolo está sentado sobre rochas à direita, direcionado para a esquerda, com um *hymation* sobre as pernas e uma coroa de louros sobre a cabeça, como são comumente representados os efebos gregos. Segura com a mão direita uma segunda coroa e com a mão esquerda um loureiro. De frente a ele, à esquerda e voltada para o deus, uma Musa de pé segura a cítara helenística na mão esquerda e um *plectron* na mão direita, porém não está em posição de execução do instrumento. Tem a cabeça coberta e veste um *chiton* ricamente adornado, à maneira como são representadas as personagens estrangeiras na tradição iconográfica grega.

A cítara de cinco cordas tem os braços levemente curvados e alongados como extensão da caixa acústica, também alongada verticalmente.



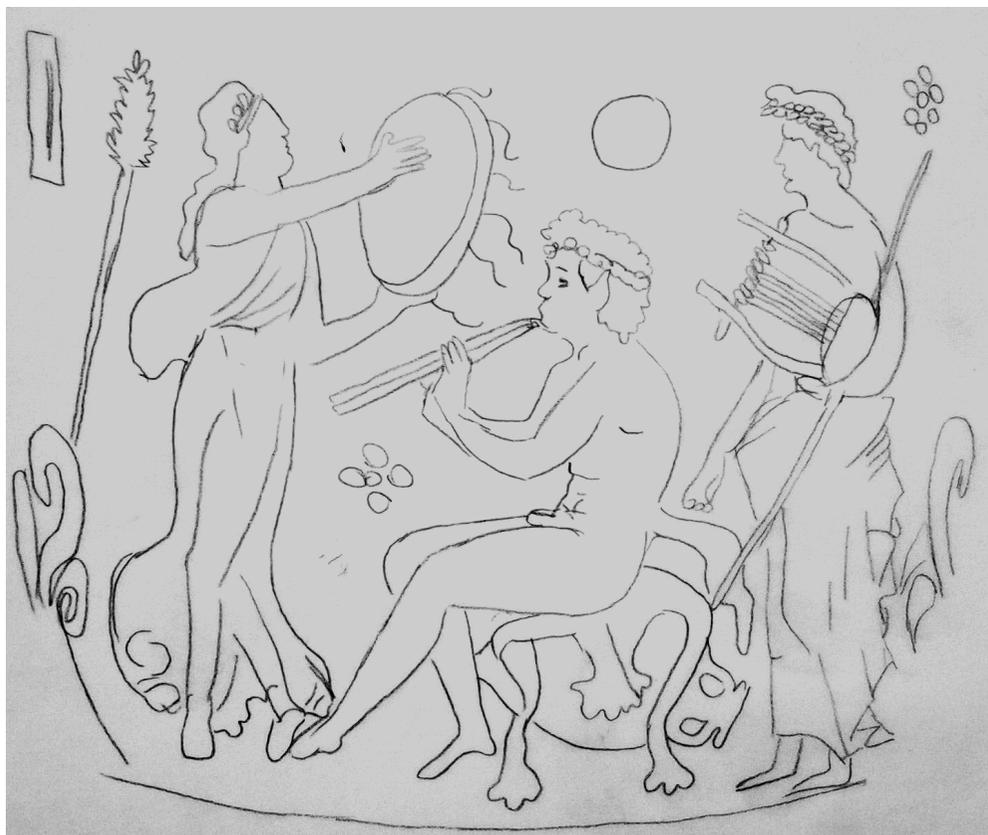
CATÁLOGO	A05
Cidade da Coleção	Copenhagen
Coleção	Copenhagen National Museum
Número de inventário	3757
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Atribuído ao Pintor de Copenhagen por Trendall
Dimensões	Altura: 44,5 cm Diâmetro máximo: 43 cm
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda, acima, figura feminina sentada com um animal. Ao centro, figura masculina, de pé, com uma cítara. Um sátiro, sentado, segurando o aulos. À direita uma figura feminina alada com um ramo de loureiro e uma coroa.
Face A	Um sátiro com um tirsó, uma figura masculina sentada com uma tocha e uma figura feminina com um tirsó.
Face B	
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em meandro (gregas) abaixo das cenas. Padrão em linhas em torno das alças. Florais abaixo das alças.
Cronologia	360-330 a.C.
Referências	CVA Copenhagen 6, IV E, Pl. 245a Froning 1971: 42, n. 26 LCS, 386, 184 Pl. 149,4 LMC/ThesCRA. <i>Artemis</i> 1429, <i>Nike</i> 260 Schauenburg 1958: 51, n. 8 Weis 1979: n. 60
Tipo de Instrumento	Cítara tradicional
Créditos da imagem	CVA Copenhagen 6, IV E, Pl. 245a

Análise

À esquerda, acima, Ártemis, sentada com um cervo ao lado e segurando uma lança, tem o corpo voltado para a esquerda e a cabeça para a direita. Abaixo da deusa um *bema* de três níveis. Ao centro Apolo, vestindo um *chiton* adornado, está direcionado para a direita e traz sobre a cabeça uma coroa de louros. Segura na mão esquerda a cítara e na mão direita o *plectron*, em gesto de execução do instrumento. À direita está Mársias, sentado sobre um *hymation* e direcionado para a direita com a cabeça voltada para o deus. Tem na mão esquerda, na qual apoia a cabeça, o aulos. Sua posição é de audiência com relação a Apolo. À direita uma Nike alada, voltada para a esquerda, com um ramo de loureiro na mão direita e uma coroa de louros na mão esquerda, em gesto de coroação de Apolo.

Não se trata apenas de uma representação que remete à competição musical entre Apolo e Mársias, mas a presença do *bema* e da Nike remete também ao contexto de *agon* musical, presente nos festivais gregos mas que aconteciam também em contexto colonial, em uma clara correspondência entre o deus e o músico profissional. Além disso, mais uma vez a vestimenta ornada de Apolo indica a relação do grego com o não-grego, uma alusão ao músico estrangeiro ou, neste caso, uma possível relação com os povos itálicos.

A cítara, de forma tradicional, é pintada de branco e tem tamanho grande, semelhante àquelas reproduzidas em cerâmica grega.



CATÁLOGO	A06
Cidade da Coleção	Newark
Coleção	Newark Museum
Número de inventário	50.325
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Atribuído ao Grupo de Libação
Dimensões	Altura: 34,3 cm
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	Figura feminina com um <i>tympanon</i> à esquerda. Ao centro um sátiro, sentado, executando o aulos. À direita figura masculina com um bastão e uma lira.
Face A	
Face B	Dois jovens.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em meandros (<i>gregas</i>) abaixo da cena. Florais abaixo das alças. Contorno das alças em linhas.
Cronologia	350-325 a.C.
Referências	LCS, 410, n. 332. Pl 163,2 LIMC II, s. v. <i>Apollon</i> , 279, n. 773, fig. 773.
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	LCS, 410, n. 332. Pl 163,2

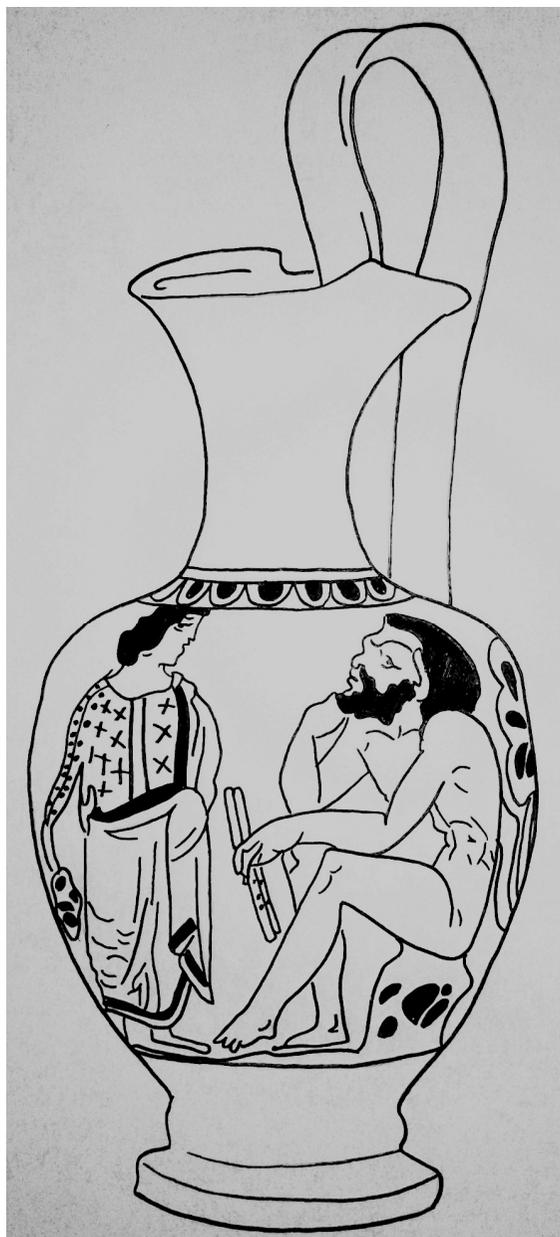
Análise

À esquerda um tirso isolado, seguido de uma mônade, em posição de dança e executando um *tympanon* adornado com fitas, que segura com a mão esquerda, direcionada para a direita. Ao centro, Mársias, sentado sobre uma ânfora com uma pele de leopardo e direcionado para a esquerda, tem uma coroa de louros sobre a cabeça e executa o aulos. À direita Apolo, de pé, direcionado para a esquerda, vestido com um *hymation* e coroado com louros, segurando um bastão e uma lira com a mão esquerda, sem executar o instrumento.

Há na cena dois elementos superiores, um retangular e um circular, que indicam se tratar de um ambiente interno.

Diferente da maioria das cenas da contenda de Apolo e Mársias, em que Apolo parece ser o vencedor, aqui é indicada uma vantagem de Mársias, tanto pelo fato de ser ele quem executa o instrumento, e não o deus, quanto por estar acompanhado por uma mônade, que dança e toca o *tympanon* como em uma festividade (*tíasos*).

O instrumento de Apolo nesta cena é a lira, e não a cítara, e possui aparentemente cinco cordas.



CATÁLOGO	A07
Cidade da Coleção	Adolphseck
Coleção	Adolphseck Schloss Fasenerie
Número de inventário	165
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Atribuído ao Pintor de Cápua Sileno por Trendall
Dimensões	Altura máxima: 23,5 cm
Forma	Enócoa (<i>oinochoe</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda uma figura masculina de pé, segurando uma lira. À direita um sátiro sentado, segurando o aulos.
Face A	-
Face B	-
Ornamentação	Faixa decorativa em linguetas no ombro. Floral abaixo da alça.
Cronologia	Terceiro quarto do século IV a.C.
Referências	CVA Schloss Fasenerie II, 34, Pl. 74,1 Froning 1971: 42, n. 36 LCS 288, 453 LIMC II, s. v. <i>Apollo</i> , 1429 Schauenburg 1972: 320 Weis 1979: 62
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	CVA Schloss Fasenerie II, 34, Pl. 74,1

Análise

À esquerda Apolo, de pé e voltado para a direita, veste um *chiton* adornado e segura uma lira de seis cordas na mão direita, porém sem executar o instrumento. À direita, voltado para o deus, Mársias está sentado em uma rocha com o aulos na mão esquerda e a cabeça apoiada na mão direita. Embora a cena remeta ao episódio da competição musical entre Apolo e Mársias, nenhum dos dois está executando seu instrumento ou traz a coroa de louros que identifica um vencedor, nem mesmo Apolo, que tem a coroa como seu atributo iconográfico.



CATÁLOGO	A08
Cidade da Coleção	Nápoles
Coleção	Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Número de inventário	82659
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Atribuído ao Pintor de Boston por Trendall
Dimensões	Altura: 32 cm
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Reconstituído. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda, uma figura feminina com uma caixa e uma fita nas mãos. Ao centro, uma figura masculina, sentada, com uma cítara e um <i>plectron</i> nas mãos. À direita, uma figura feminina com um ramo e uma sítula nas mãos.
Face A	
Face B	Três jovens.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em ondas abaixo da cena. Florais sob as alças.
Cronologia	340-320 a.C.
Referências	LCS: 516, 608, Pl. 202,1 Patroni 1897: 163, fig. 112 Stenico, A. <i>EEA</i> IV, s. v. <i>Pittore di Ready</i> , 642, fig. 744
Tipo de Instrumento	Cítara italiota
Créditos da imagem	LCS: 516, 608, Pl. 202,1

Análise

Representação incerta de Apolo.

Uma Musa à esquerda, direcionada para a direita, eleva na mão esquerda uma caixa e na mão direita uma fita. Está voltada para Apolo, ao centro, sentado sobre um banco com uma pele de animal. Direcionada para a esquerda, Apolo veste um *chiton* e tem uma coroa sobre a cabeça. Sobre a perna uma ave e um ramo vegetal, e segura com a mão esquerda a cítara italiota e com a mão direita o *plectron*. Tanto a ave quanto o ramo presentes na cena remetem ao mundo ctônico. A cítara tem sua forma retilínea entre caixa de ressonância e braços, e estes verticalmente paralelos. É pintada de branco e não apresenta ornamentação. Esta variação formal aparece no século IV a.C. e em representações italiotas.

À direita uma segunda Musa, de pé voltada em direção ao deus, tem na mão direita um ramo e na mão esquerda uma sítula.

Na parte superior há dois elementos retangulares e dois circulares, que indicam tratar-se de um ambiente interno.

Ambas as figuras femininas, assim como a cítara, estão pintadas de branco, e suas posições indicam que levam oferendas ao deus. Essa indicação de cena ritualística é corroborada pela função dos objetos presentes na cena.



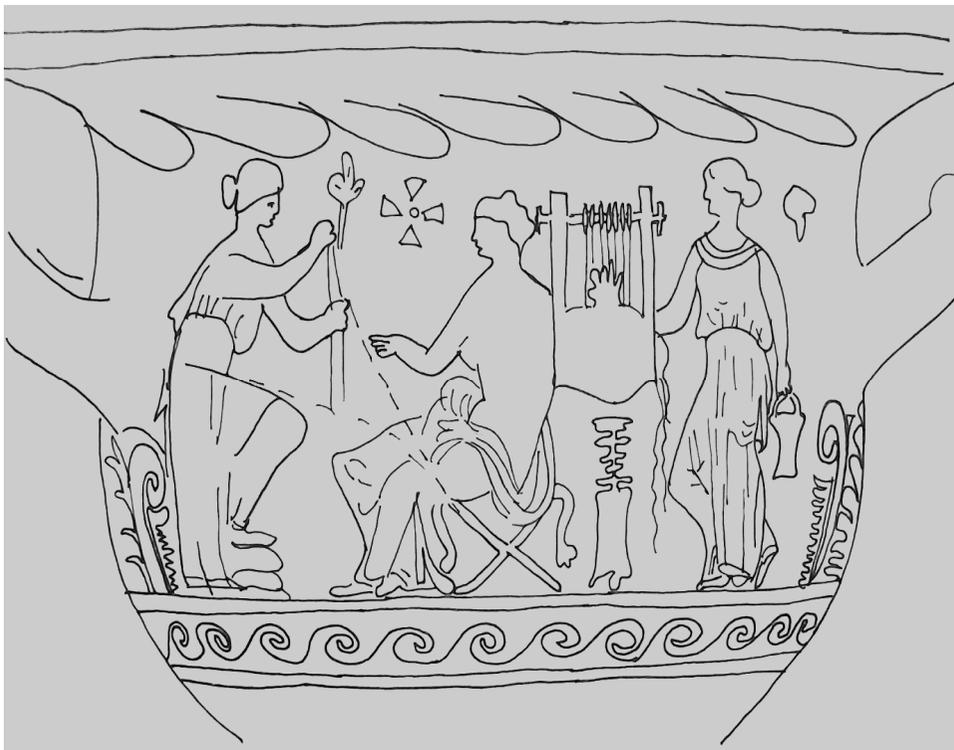
CATÁLOGO	A09
Cidade da Coleção	Paestum
Coleção	Museo Archeológico di Paestum
Número de inventário	5678
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	Paestum Heraion Loc.IV
Atribuição	Atribuído ao Grupo Apulizante (<i>Apulianising Group</i>) por Trendall
Dimensões	-
Forma	Lécito squat (<i>lekithos</i>)
Estado de conservação	Fragmentário. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda parte do corpo de uma figura feminina, seguida por uma figura masculina, de pé, segurando um cutelo. Aos seus pés uma cítara. Ao centro um sátiro amarrado a um tronco atrás do corpo. Sob ele uma caixa. À direita duas figuras femininas. Acima da cena principal uma figura feminina à esquerda, uma figura feminina alada ao centro, com uma coroa nas mãos, e uma figura feminina à direita.
Face A	
Face B	-
Ornamentação	Faixa decorativa em ondas abaixo da cena. Floral à direita da cena.
Cronologia	Segunda metade do séc. IV a.C.
Referências	Froning 1971: 43, n. 51 RVP, 341, n. 624, fig. 222a, b. Schauenburg 1958:51, n. 61, Pl. 35,1-2 Trendall <i>Paestan Addenda</i> BSR 27, 1959: A331 Weis 1979: n. 66, Pl. 14
Tipo de Instrumento	Cítara tradicional
Créditos da imagem	RVP, 341, n. 624, fig. 222a, b.

Análise

À esquerda parte do corpo de uma Musa, direcionada para a direita e segurando uma fiale. Em seguida, à direita, Apolo, de pé, coroado e vestindo um *chiton* ricamente adornado, está direcionado para a direita e com a mão direita elevada. Apolo segura um cutelo com a mão esquerda, apontando para baixo. No chão, aos seus pés, uma cítara tradicional, pintada de branco. Ao centro da cena Mársias, nu, com as mãos amarradas em um tronco atrás do corpo e os pés amarrados. Não se vê a parte superior de sua figura. Atrás dele, pendurada, uma sibena e aos seus pés uma caixa. À direita uma Musa, inclinada e voltada para Mársias. À direita uma Musa sentada em um banco, também voltada para a esquerda. Acima da cena principal uma Musa, à esquerda, segurando na mão esquerda algo não identificado, sobre a cabeça de Apolo; uma Nike alada ao centro, com uma coroa nas mãos, e uma Musa à direita, da qual se vê apenas o rosto.

O mito de Apolo e Mársias detinha bastante popularidade na Península Itálica, que se fortaleceu e adquiriu significados bastante peculiares daquela cultura, mesmo durante o Período Romano. A cena retrata a punição de Mársias após perder a contenda musical para Apolo que, vingativo, aplica a pena de esfolamento ao adversário com o cutelo que tem na mão.

A cítara tradicional, aqui, é representada em proporções reduzidas, funcionando já apenas como atributo.



CATÁLOGO	A10
Cidade da Coleção	Michigan
Coleção	Michigan Kelsey Museum
Número de inventário	0000.02.8809
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	-
Dimensões	-
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Reconstituído. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	Figura feminina à esquerda, segurando uma fita. Figura masculina ao centro, sentada, segurando uma cítara e um <i>plectron</i> . Figura feminina à direita, segurando uma sítula.
Face A	
Face B	Três jovens.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em ondas abaixo das cenas. Florais sob as alças.
Cronologia	Séc. IV a.C.
Referências	CVA Michigan, University Of Michigan 1, 54-55, Pl. (116) 31.2A-B "Villa of the Mysteries" 9-11/00. Catalogue no.36, p.176
Tipo de Instrumento	Cítara italiota
Créditos da imagem	www.beazley.ox.ac.uk/record/1455803F-26AE-4CC3-A5BE-7E31A3869B2A

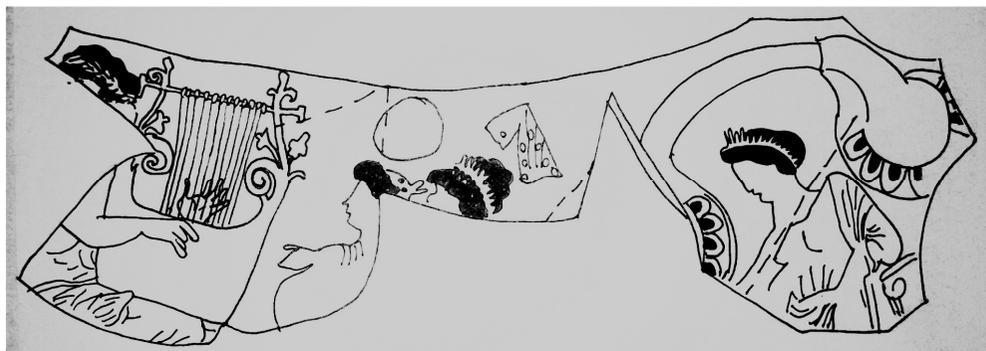
Análise

Representação incerta de Apolo.

À esquerda uma Musa, direcionada para a direita, com a perna esquerda elevada sobre uma plataforma e o que parece ser uma fita nas mãos. Ao centro, sentado sobre um banco com uma pele de leopardo, direcionado para a esquerda e um *hymation* sobre as pernas, Apolo com uma cítara italiota de sete cordas pintada de branco na mão esquerda, e na mão direita o *plectron*. À direita uma segunda Musa, direcionada para a esquerda, tem na mão esquerda uma sítula e a mão direita atrás da cítara, de onde pende uma fita cuja imagem que temos não permite dizer se está na mão da Musa ou amarrada à cítara.

O instrumento tem os dois braços grossos e paralelos, e a caixa acústica apresenta curvatura acima e abaixo. Não se percebem ornamentos na cítara.

As duas Musas, pintadas de branco, aparecem em gesto de oferendas ao deus, que, aparentemente, também está pintado de branco, o que não é comum para figuras masculinas. Um elemento circular na parte superior da cena indica que ela ocorre em ambiente interno.



CATÁLOGO	A11
Cidade da Coleção	Tübingen
Coleção	Tübingen Eberhard-Karls-Universitat, Archaeology Institut
Número de inventário	1671
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Grupo TT por Trendall
Dimensões	Largura máxima: 33 cm
Forma	Fragmento de hídria (<i>hydria</i>)
Estado de conservação	Fragmento. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	Uma figura masculina jovem à esquerda, sentada, executando uma cítara. Ao centro duas figuras femininas de pé. À direita uma terceira figura feminina abaixo da alça.
Face A	-
Face B	-
Ornamentação	Contorno da alça em linguetas.
Cronologia	310-300 a.C.
Referências	LCS, 560, n. 924, Pl. 221, 2 Lopinto, L. (1995) <i>La música degli dei. Gli strumenti musicali nell'iconografia di Apollo sulla cerâmica italiota</i> . Pl. IX 3 (62C) Watzinger (1924) <i>Griechische Vasen in Tübingen</i> . 64 F37, Pl. 47
Tipo de Instrumento	Cítara helenística
Créditos da imagem	Lopinto, L. (1995) <i>La música degli dei. Gli strumenti musicali nell'iconografia di Apollo sulla cerâmica italiota</i> . Pl. IX 3 (62C)

Análise

Representação incerta de Apolo.

À esquerda, figura parcial de Apolo, jovem, sentado, com um *hymation* sobre as pernas e uma coroa de louros sobre a cabeça. Tem sobre as pernas uma cítara helenística, forma recorrente na produção italiota, de grandes proporções, pintada em branco e com os braços extremamente finos e adornados em formas florais e vegetais. Apolo está em posição de execução da cítara de doze cordas. No centro do fragmento, voltadas para o deus, duas figuras femininas parciais, provavelmente Musas, pintadas de branco, parecem compor a audição de Apolo. À direita uma terceira Musa, sob a alça do vaso, também voltada para o deus e apoiada, com o braço esquerdo, sobre uma coluna.

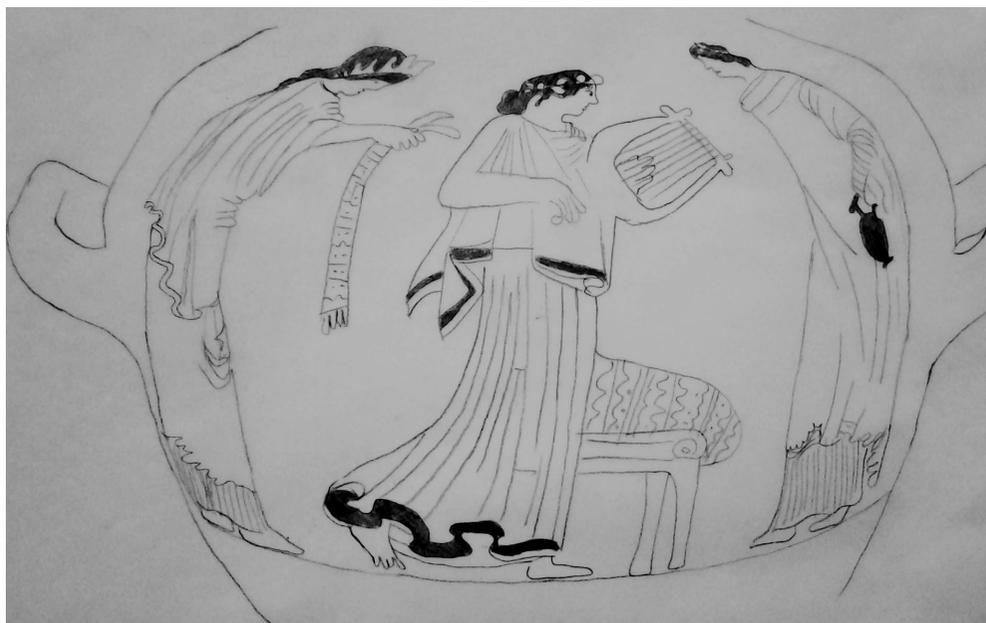
Comum nas representações italiotas é a pintura do instrumento em branco, cuja ocorrência tem sido discutida e considera-se que possa indicar que o instrumento é fabricado em marfim, madeira clara ou mesmo pintado, ao mesmo tempo em que levanta a hipótese de ser uma representação absolutamente idealizada, que não retrate um instrumento real, o que parece ser corroborado neste caso, sendo improvável que se confeccionasse um instrumento com braços tão finos.



CATÁLOGO	A12
Cidade da Coleção	Palermo
Coleção	Mormino Museo Nazionale
Número de inventário	-
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	Pontecagnano
Atribuição	-
Dimensões	-
Forma	Esquifo (<i>skiphos</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	Ao centro, uma figura masculina, jovem, sentada com uma lira sobre vegetação.
Face A	
Face B	-
Ornamentação	-
Cronologia	-
Referências	LIMC <i>Apollon</i> 352
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	LIMC <i>Apollon</i> 352

Análise

Apolo, efebo, vestindo um *hymation* sobre as pernas e com uma coroa de louros sobre a cabeça, está sentado sobre uma vasta vegetação, direcionado para a direita e segurando na mão esquerda a lira e na mão direita o *plectron*, em gesto de execução do instrumento. À direita uma árvore com um pássaro sobre um galho. Cena incomum, em que Apolo aparece desacompanhado.

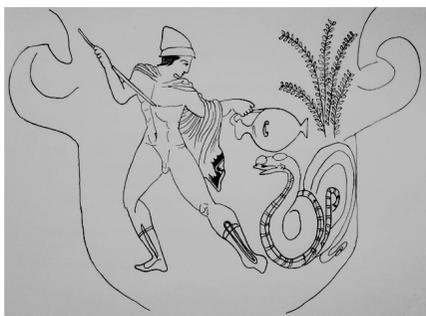


CATÁLOGO	A13
Cidade da Coleção	Bolonha
Coleção	Museo Civico di Bologna – Col. Pallagi
Número de inventário	932
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	-
Dimensões	Altura: 22 cm Diâmetro máximo: 17,5 cm
Forma	Hídria (<i>hydria</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica Face A	A esquerda, figura feminina coroada, tendo nas mãos uma fita. Ao centro uma figura masculina coroada, com uma cítara. Atrás um trono. À direita uma figura feminina com uma enócoa na mão.
Face B	-
Ornamentação	Faixa decorativa em linguetas na borda. Faixa decorativa em ziguezague na base do pescoço. Faixa decorativa em ziguezague abaixo da cena.
Cronologia	
Referências	CVA <i>Bologna Museo Civico</i> IV E r, pl. 598 n°13 Pellegrini, I: 71 n°417
Tipo de Instrumento	Cítara helenística
Créditos da imagem	CVA <i>Bologna Museo Civico</i> IV E r, pl. 598 n°13

Análise

À esquerda, uma Musa segurando nas mãos uma fita estampada, à maneira como são adornadas as vestimentas dos não-gregos na pintura de vasos. A Musa está coroada e direcionada para a direita. Ao centro, de pé, Apolo com uma coroa de louros na cabeça, direcionado para a direita, tem na mão esquerda uma cítara helenística e na direita um *plectron*. Sua posição é de execução do instrumento. Atrás do deus uma poltrona. À direita uma segunda Musa, direcionada para a esquerda, tem a cabeça coberta e na mão esquerda uma enócoa. As duas Musas parecem estar voltadas em direção ao deus, em cena semelhante a um ritual votivo.

KITHARA



CATÁLOGO	K01
Cidade da Coleção	Nova Iorque
Coleção	Royal-Athena Galleries Anterior: Coleção privada
Número de inventário	-
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	-
Atribuição	À maneira do Pintor de Dirce
Dimensões	Altura: 42 cm
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Reconstituído. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica Face A	Acima, à esquerda, duas figuras masculinas, uma ave, e à direita um grupo de três figuras femininas. Todos representados com apenas a parte superior do corpo. Abaixo, à esquerda uma figura masculina, sentada, abaixo dele uma cítara. Ao centro uma figura feminina, de pé, com um instrumento de cordas na mão, um felino abaixo, uma figura feminina sentada com uma harpa e, à direita, uma figura feminina de pé.
Face B	À esquerda uma figura masculina de pé, com uma lança na mão direita e um vaso na mão esquerda, em posição de ataque. À direita, uma serpente.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em meandro (gregas) abaixo das cenas. Palmetas sob as alças.
Cronologia	400-370 a.C.
Referências	Eisenberg, J. <i>Art of the Ancient World</i> , 2002, no. 93 Eisenberg, J. <i>Art of the Ancient World</i> , 2014, no. 124 Schauenburg, K. <i>Unteritalischen Vasenmalerei</i> , 2000, vol. IV
Tipo de Instrumento	Cítara de Tâmiris
Créditos da imagem	Royal-Athena Galleries: www.royalathena.com/PAGES/GreekCatalog/Vases/SouthIt/ER1204C.html

Análise

Acima, à esquerda, um grupo de um homem efebo e um sátiro, ambos com adornos na cabeça, representados em posição frontal e apenas a metade superior do corpo. O sátiro segura um tirsó com a mão esquerda. À direita um grupo de três Musas, também representadas apenas com a parte superior do corpo. A primeira segura uma fita vermelha com a mão direita, a segunda está recostada nos ombros da primeira e a seguinte com um aulos nas mãos, os dois tubos separados, sem executá-lo.

Na faixa iconográfica inferior, à esquerda, Tâmiris, com trajes e chapéu trácios, sentado sobre uma plataforma, direcionado para a esquerda com a cabeça voltada para o lado oposto. A mão esquerda sobre os olhos remete à sua punição pelas Musas, em que é cegado. O braço direito elevado, movimento comum a personagens derrotadas em competições. Abaixo dele a cítara de Tâmiris isolada dentro da estrutura em que Tâmiris está sentado, de modo a se tornar inacessível. O instrumento de sete cordas está pintado de branco.

À direita uma Musa, de pé, em posição frontal com a cabeça direcionada para a esquerda, provavelmente com uma cítara na mão esquerda (pintura corrompida). Aos seus pés um animal felino, e à direita, sentada direcionada para a direita, uma Musa com uma harpa nas mãos, em posição de execução do instrumento, acompanhada por uma outra Musa, de pé, com uma fita ou *krotala* na mão esquerda.

Assim como o músico trácio, todas as Musas representadas têm as roupas com ornamentos, porém mais simples do que a de Tâmiris.

A cena retrata não o momento da contenda entre Tâmiris e as Musas, como normalmente se vê em outros vasos que retratam essa temática, mas o momento posterior, em que o músico recebe sua punição, sendo cegado e privado de seu instrumento.



CATÁLOGO	K02
Cidade da Coleção	Palermo
Coleção	Museo Nazionale Mormino
Número de inventário	385
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	-
Atribuição	-
Dimensões	Altura: 35,1 cm Diâmetro máximo: 24 cm
Forma	Hídria (<i>hydria</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica Face A	À esquerda uma figura feminina, de pé, com uma lira nas mãos. Ao centro uma figura masculina, sentada, com uma lira nas mãos. À direita, um baú aberto e uma figura feminina, de pé, com uma caixa nas mãos.
Face B	-
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas no pescoço. Faixa decorativa em linguetas no ombro. Faixa decorativa em meandros (gregas) abaixo da cena. Florais nos lados da cena e sob as alças.
Cronologia	380-360 a.C.
Referências	RVP pl 14 1.107
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	RVP pl 14 1.107

Análise

À esquerda uma Musa, direcionada para a direita, traz nas mãos uma lira. Ao centro, Tâmiris, sentado, com vestes típicas de estrangeiro, botas e chapéu trácio, direcionado para a esquerda, segura a lira com a mão esquerda enquanto se volta para a direita. Ao seu lado direito um baú aberto. À direita uma outra Musa (Argíope), direcionada para a esquerda, tem nas mãos uma caixa. Ambas as Musas em gesto de oferenda ao músico.

Chama a atenção que aqui Tâmiris não porta seu instrumento típico, a cítara de Tâmiris, mas sim uma lira. Além disso, sua lira é proporcionalmente maior do que o comum com relação às personagens, o que se pode constatar comparando com a lira da Musa à esquerda.



CATÁLOGO	K03
Cidade da Coleção	Salerno
Coleção	Museo Provinciale di Salerno
Número de inventário	1812
Proveniência	Itália, Campânia, Pontecagnano
Centro de produção	Paestum
Atribuição	Atribuído ao Pintor de Asteas
Dimensões	-
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda, um cão e uma figura masculina, coroada, com uma cítara e um <i>plectron</i> . À direita uma figura masculina idosa com um cajado na mão.
Face A	
Face B	Doas figuras masculinas.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em ondas abaixo das cenas. Palmetas abaixo das alças.
Cronologia	350-320 a.C.
Referências	RVP Pl. 20 2.19
Tipo de Instrumento	Cítara tradicional
Créditos da imagem	RVP Pl. 20 2.19

Análise

À esquerda, um cão e uma figura masculina, nomeada por Frínis (ΦΡΥΝΙΣ), com uma coroa de louros sobre a cabeça, vestes simples e calçado. Segura na mão esquerda uma cítara e na direita o *plectron*. À direita uma figura masculina idosa, nomeada por Pirônides (ΠΥΡΩΝΙΔΗΣ), tem as vestes ornadas e segura com a mão esquerda um cajado e tem a direita atrás da cítara, com expressão de repreensão em relação à outra personagem.

Trata-se de uma cena de *phlyax*, ou hilarotragédia, drama cômico criado por gregos da Magna Grécia e popular no final do século IV e início do III a.C.

A pintura, com detalhes em branco e em vermelho, são características da produção cerâmica italiota e bastante recorrente em Paestum.

A cítara, pintada de branco, tem cinco cordas e exhibe os elementos da parte interna dos braços.



CATÁLOGO	K04
Cidade da Coleção	Berlim
Coleção	Berlim, Antikenmuseen
Número de inventário	V.I. 4532
Proveniência	Itália
Centro de produção	Paestum
Atribuição	-
Dimensões	-
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	Ao centro, um barco com uma figura masculina atada ao mastro. Cinco figuras masculinas no interior do barco olhando para cima. Uma Sereia do lado esquerdo do mastro, segurando um <i>tympanon</i> . Uma Sereia do lado direito do mastro, segurando uma lira e um <i>plectron</i> (ou espelho).
Face A	
Face B	-
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em ondas abaixo da cena. Palmetas sob as alças.
Cronologia	340 a.C.
Referências	-
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	Greek-Language.gr: http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/education/mythology/epic/record.html?tbl=epic&rid=606

Análise

Cena identificada como o encontro de Odisseu com as Sereias narrado na *Odisseia* homérica.

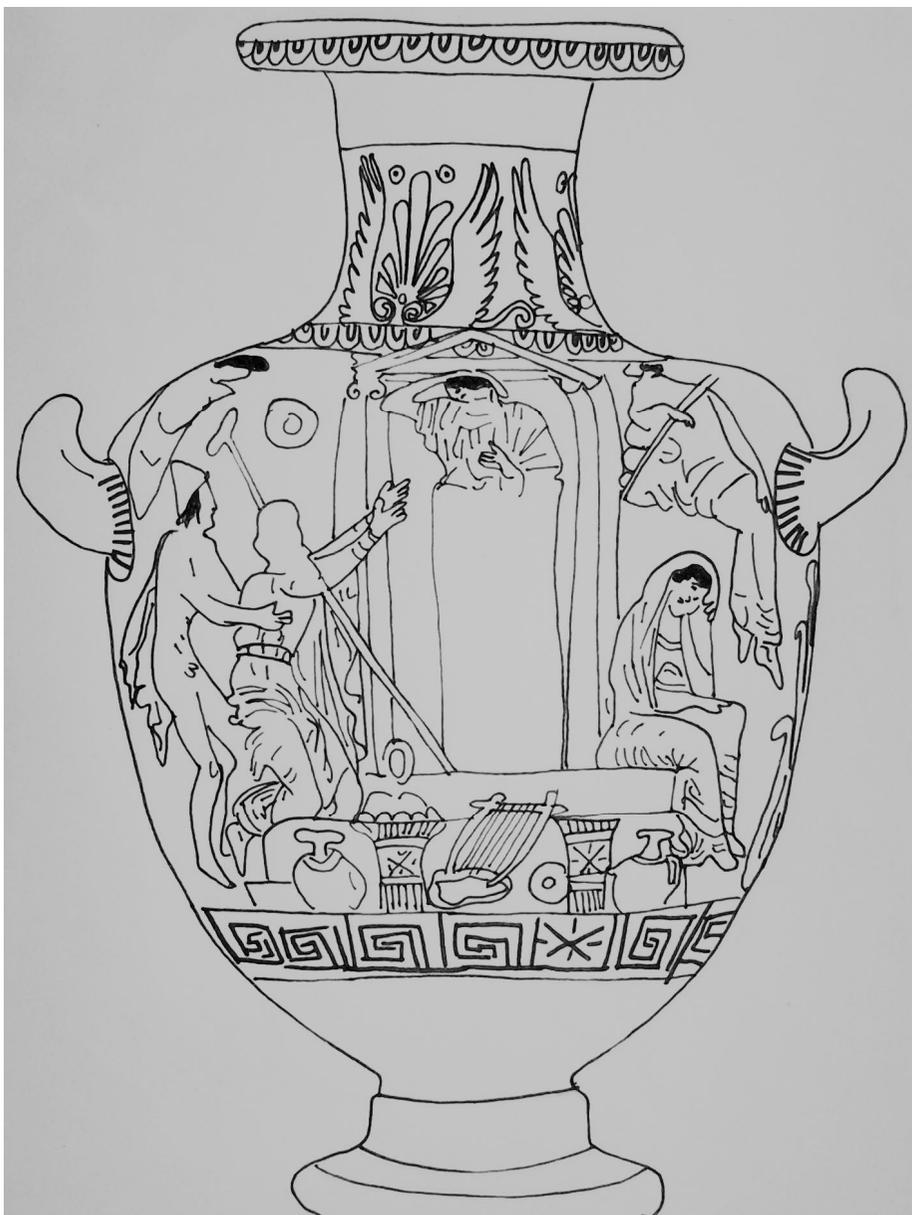
Em posição central está o barco em que Odisseu está atado ao mastro para ouvir o canto das Sereias. Seus companheiros estão sentados no barco com a cabeça voltada para cima.

Duas Sereias ladeiam o mastro do barco em posição de pouso, apesar de as rochas não estarem visíveis.

A Sereia da esquerda tem na mão esquerda um *tympanon*, mas não está em posição que indique execução do instrumento. A Sereia da direita segura uma lira na mão esquerda e na direita um objeto que tem sido interpretado como um espelho, mas que poderia ser o *plectron* utilizado para a execução da lira. Os corpos das Sereias são percebidos como uma tipologia tardia, condizente com a utilizada na produção italiota, com toda a metade superior do corpo feminino.

As variações de coloração na pintura são uma característica da produção local, e o vaso apresenta elementos pintados em vermelho, branco e amarelo.

A lira está pintada de amarelo, não de branco como é mais comum. Tem um tamanho considerado proporcional com relação às personagens, e não se pode perceber o número de cordas.



CATÁLOGO	K05
Cidade da Coleção	Sidney
Coleção	University-Nicholson Museum
Número de inventário	71.01
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Atribuído ao Pintor de Libação por Trendall
Dimensões	Altura: 43 cm
Forma	Hídria (<i>hydria</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda, acima, uma figura feminina e, abaixo, duas figuras masculinas, um jovem e um idoso. Ao centro um <i>naiskos</i> com uma figura feminina no interior e dois vasos e uma lira abaixo. À direita, acima, uma figura masculina e, abaixo, uma figura feminina sentada ao pé do <i>naiskos</i> .
Face B	-
Ornamentação	Faixa decorativa em linguetas na borda. Florais e asas no pescoço. Faixa decorativa em linguetas no ombro. Faixa decorativa em meandros (grecas) abaixo da cena. Faixa decorativa em linhas em torno das alças.
Cronologia	340-330 a.C.
Referências	Kossatz Deissmann 1978, 83, k 27, Pl. 11 LCSSup3: 201, 340a LCSSup2: 223, 340a LIMC VI, s. v. <i>Niobe</i> , fig. 11 Trendall-Webster 1971, <i>Illustrations of greek drama</i> III. 1,23 Trendall 1972, <i>The mourning Niobe</i> 310, fig. 1; 1973, 223, n. 340a, Pl. 38,4
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	LIMC VI, s. v. <i>Niobe</i> , fig. 11

Análise

Apolo é inserido no mito da punição de Niobe. Ao centro há um *naiskos* jônico dentro do qual é representada a transformação de Niobe em estátua. A personagem exibe o convencional gesto de luto, com a mão sobre a cabeça, enquanto a parte inferior, pintada de branco, alude à transformação acontecendo. Externamente, à esquerda, um ancião com cetro é amparado por um jovem. À direita ao pé do *naiskos* uma mulher coberta, sentada em posição de lamento.

Na parte superior, à esquerda uma mulher identificada como Leto está sentada e, à direita Apolo, sentado e carregando um ramo de louro. A lira de seis cordas está ao pé do *naiskos*, entre dois *kalathoi* com oferendas, uma fiale e duas hídrias, dispostos de forma simétrica. O instrumento, além de atributo de Apolo, aqui exerce mais a função de oferenda em um ritual funerário, o da própria Niobe.



CATÁLOGO	K06
Cidade da Coleção	Nápoles
Coleção	Museo Archeologico Nazionale di Napoli
Número de inventário	85873
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	-
Atribuição	Pintor CA (Pintor de Cuma A)
Dimensões	-
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica Face A	Entre colunas, à esquerda uma figura feminina executando o aulos. Ao centro uma cama com uma figura masculina segurando um cântaro, uma figura feminina seminua, abraçada a uma figura masculina, com um cântaro na mão, e uma terceira figura masculina com um cântaro. À direita uma figura masculina jovem. Acima, folhagens, elementos circulares, uma máscara, uma lira e uma ave. Abaixo, uma cratera e duas mesas com aparelhos de <i>symposion</i> .
Face B	Quatro figuras femininas.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em ondas abaixo da cena da face A e em meandro (gregas) abaixo da cena da face B. Faixa decorativa em linhas em volta das alças. Florais abaixo das alças.
Cronologia	340-330 a.C.
Referências	Orlandini 1986, fig. 636; <i>Museo archeologico</i> 1994, p. 53.
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	Museo Nazionale di Napoli: http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/itinerari-tematici/nel-museo/T_RA7/RIT_RA324/scheda_view?page=27&rows=1&cols=1

Análise

Cena de symposion.

Uma auletris à esquerda, direcionada para a direita, executando o aulos. Ao centro uma cama com três figuras masculinas recostadas, com coroas nas cabeças e *hymatioi* sobre as pernas. Seguram na mão esquerda, cada um, um cântaro. Uma figura feminina seminua, abraçada à figura masculina central. À direita um jovem nu, provavelmente um *pais*, também coroadado, tem na mão esquerda uma sítula.

Acima, pendendo da estrutura sustentada pelas colunas laterais, três ramos de folhagens. Três elementos circulares corroboram a indicação do ambiente interno, intercalados por uma máscara, que remete ao teatro, e uma lira. À extrema direita uma ave em posição de voo.

Abaixo, uma cratera, duas mesas com vasos e pratos, aparelhos de *symposion*, além de uma ave e outros vasos menores.

A pintura tem elementos pintados em branco e em amarelo (técnica que surgiu na Magna Grécia, influenciada pela produção etrusca).

A representação do *syposion* indica que esse tipo de interação tipicamente grega era realizado também em Paestum, bem como a presença da lira na pintura atesta a utilização do instrumento em ocasiões sociais festivas.



CATÁLOGO	K07
Cidade da Coleção	New York
Coleção	Atlantis Galery
Número de inventário	Ht 40
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	-
Atribuição	Scoglitti Païter, Grupo do Louvre K240 por Trendall
Dimensões	-
Forma	Cratera em cálice (<i>calyx krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica Face A	À esquerda, uma figura masculina com lira na mão. Ao centro uma figura masculina idosa, com tochas nas mãos. À direita um sátiro executando aulos. Acima, uma figura feminina alada com uma coroa nas mãos.
Face B	À esquerda um sátiro. À direita uma figura feminina com um tirso.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em meandros (<i>gregas</i>) abaixo das cenas.
Cronologia	Séc. IV a.C.
Referências	RVP pl. 13 1.101
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	RVP pl. 13 1.101

Análise

À esquerda, Dioniso nu, com um *hymation* sobre os braços e coroa sobre a cabeça, em posição de movimento para a esquerda, com a cabeça voltada para a direita, tem na mão esquerda uma lira de seis cordas e na mão esquerda um *plectron*. No centro, Frónis com duas tochas, uma em cada mão, em movimento na direção de Dioniso. À direita um sátiro, direcionado para a esquerda, executando o aulos. Sobre sua cabeça uma Nike alada.

Cena típica de cortejo dionisíaco com a personagem de Frónis em estilo *phlyax*, inspirado na hilarotragédia das colônias gregas. Os vasos com iconografia em estilo *phlynx* são um bom exemplo da influência que o teatro grego exercia na região.



CATÁLOGO	K08
Cidade da Coleção	Lipari
Coleção	Museo Archeologico di Lipari
Número de inventário	11807
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	-
Atribuição	Grupo do Louvre K 240
Dimensões	-
Forma	Cratera em cálice (<i>calyx krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica Face A	À esquerda, uma figura feminina com as mãos no braço direito de uma figura masculina, coroadada, com uma lira (ou bárbitos) na mão esquerda. À direita um sátiro executando o aulos e uma figura feminina.
Face B	À esquerda um sátiro segurando um tirso. À direita uma figura feminina executando um <i>tympanon</i> .
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em meandros (gregas) abaixo das cenas.
Cronologia	Século IV a.C.
Referências	RVP Pl.10c, d 1.90
Tipo de Instrumento	Lira (ou bárbitos)
Créditos da imagem	RVP Pl. 10c, d 1.90

Análise

À esquerda uma ménade segura com as duas mãos o braço direito de Dioniso. O deus está nu, direcionado para a direita, com a cabeça voltada para a esquerda, e tem sobre a cabeça uma coroa de louros e na mão esquerda uma lira ou bárbitos e um tirso. À direita, direcionado para a esquerda, um sátiro executa o aulos e, atrás dele, uma outra ménade, em posição de dança.

Cena típica de tíasos dionisíaco. Embora as cenas dionisíacas possam apresentar a lira como instrumento, o cordófono mais comum é o bárbitos.



CATÁLOGO	K09
Cidade da Coleção	Würzburg
Coleção	Würzburg, Universitat, Martin von Wagner Mus
Número de inventário	H4568
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	-
Dimensões	-
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	Entre três colunas simétricas, à esquerda uma figura feminina e uma figura masculina deitadas em uma cama. Acima, uma cítara, abaixo, um pássaro. À direita uma figura feminina e uma figura masculina sentados em uma cama. Acima folhagens e uma mesa com pequenos vasos, abaixo um pássaro.
Face A	
Face B	Duas figuras femininas e uma coluna ao centro.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em ondas abaixo das cenas. Faixas decorativas em linhas em torno das alças. Palmetas abaixo das alças.
Cronologia	-
Referências	CVA Würzburg, Martin Von Wagner Museum 4, 38-39, Beilage 8.1, Pls.(3554,3555) 29.1-4, 30.1-2
Tipo de Instrumento	Cítara tradicional
Créditos da imagem	CVA Würzburg, Martin Von Wagner Museum 4, 38-39, Beilage 8.1, Pls.(3554,3555) 29.1-4, 30.1-2

Análise

Cena de *symposion*.

Entre três colunas simétricas que indicam o ambiente interno, à esquerda uma figura feminina seminua e uma figura masculina com uma coroa sobre a cabeça e uma ave na mão direita. A mão esquerda abraçando a figura feminina, ambos recostados em uma cama. Sob a cama uma outra ave, em posição de pouso, e acima da cama, em tamanho reduzido uma cítara tradicional, ou cítara de concerto.

À direita um segundo casal recostado sobre uma cama. A figura masculina tem uma coroa na mão direita, enquanto a figura feminina eleva a mão sobre a cabeça do companheiro. Acima da cama folhagens e uma mesa com pequenos vasos, abaixo da cama um pássaro em posição de pouso.

Nesta cena de *symposion*, chama a atenção o instrumento cordófono tratar-se de uma cítara tradicional, que no entanto é representada em tamanho reduzido proporcionalmente à sua representação quando executada. Não se trata de um instrumento comum em ambiente simposiástico, mas funciona aqui exclusivamente como símbolo/atributo. Interessa também perceber que, embora elementos como o mobiliário e a posição das figuras indique o *symposion*, não há qualquer músico executando um instrumento musical, figura típica para a identificação da cena.

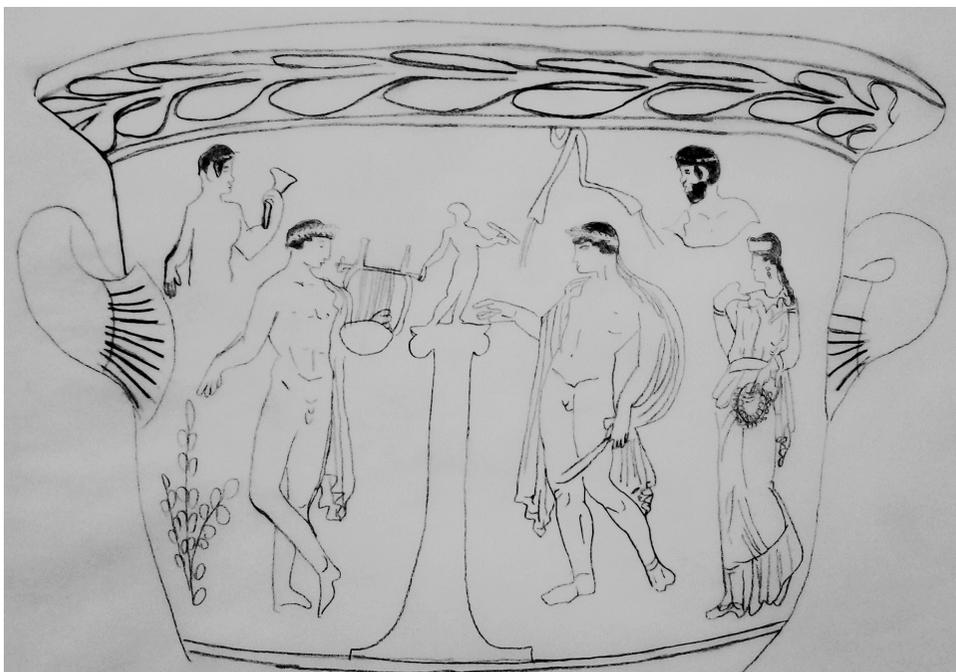


CATÁLOGO	K10
Cidade da Coleção	Glasgow
Coleção	Glasgow Museum and Art Galery
Número de inventário	D 183
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	-
Dimensões	Altura: 32,2 cm Diâmetro máximo: 16,7 cm
Forma	Lécito <i>squat</i> (<i>lekythos</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda, uma figura feminina e uma figura masculina jovem alada. Ao centro uma figura feminina sentada, com uma cítara. À direita, uma figura feminina.
Face A	-
Face B	-
Ornamentação	Faixa decorativa em linguetas na borda. Faixa decorativa em linhas no pescoço. Faixa decorativa em palmetas na base do pescoço, seguida abaixo por faixa decorativa em ondas e faixa decorativa em linguetas. Faixa decorativa em meandros (gregas) abaixo da cena. Floral delimitando horizontalmente a cena.
Cronologia	-
Referências	CVA Glasgow 1, Pl. 41.1-4
Tipo de Instrumento	Cítara helenística
Créditos da imagem	CVA Glasgow 1, Pl. 41.1-4

Análise

À esquerda uma Musa acompanhada por um Eros alado, ambos direcionados para a direita, voltados para a citarista, ao centro. Sentada, direcionada para a direita e com o rosto voltado para a esquerda, uma Musa segura uma cítara helenística com a mão esquerda, apoiada nas pernas. Ao seu lado esquerdo folhagens rasteiras espessas. À direita uma terceira Musa, em posição frontal e voltada para a direita. As três figuras apresentam vestes adornadas e adornos também nas cabeças, à maneira típica italiota.

O instrumento, de grandes proporções, é pintado de branco, tem a caixa acústica larga e os braços curvados para o interior, não muito extensos. A cítara não apresenta elementos ornamentais e sua forma é ainda semelhante à cítara tradicional, expondo um processo de transição da figuração do instrumento.



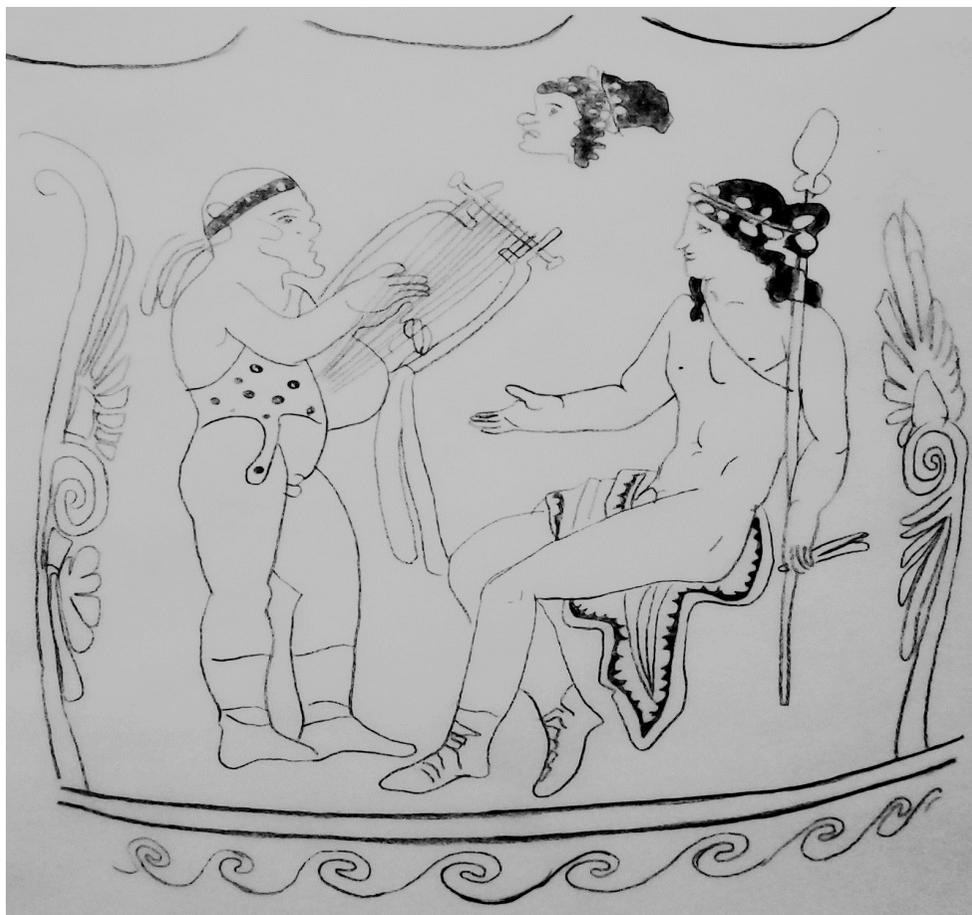
CATÁLOGO	K11
Cidade da Coleção	Los Angeles
Coleção	Los Angeles, Dechter collection Anterior: Mercado Sotherby (1740)
Número de inventário	17.2.78, 89
Proveniência	Itália, Campânia
Centro de produção	-
Atribuição	Pintor de Caivano por Trendall
Dimensões	-
Forma	Cratera em sino (<i>bell krater</i>)
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	Acima, à esquerda um busto masculino jovem, à direita um busto masculino adulto.
Face A	Abaixo, à esquerda uma figura masculina, com lira e <i>plectron</i> . Ao centro, uma estátua masculina sobre uma coluna. À direita, uma figura masculina com um cutelo e uma figura feminina com uma coroa na mão.
Face B	Sátiro com tirsó e rito, entre mulheres.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em ondas abaixo das cenas. Faixa decorativa em linguetas em torno das alças.
Cronologia	-
Referências	LCSSup3: 146, 566a
Tipo de Instrumento	Lira
Créditos da imagem	LCSSup3: 146, 566a

Análise

Cena de culto.

Acima, à esquerda um busto masculino jovem, com um rito na mão esquerda, e à direita um busto de um sátiro adulto. No plano central, à esquerda um efebo com uma coroa de louros sobre a cabeça e um *hymation* sobre o braço esquerdo, em posição frontal, com uma lira na mão esquerda e um *plectron* na mão direita, porém sem executar o instrumento. Ao centro uma estátua masculina com uma fiale na mão esquerda, sobre uma coluna. À direita um jovem, que tem sido interpretado como Apolo, com o *hymation* sobre os ombros, cabelos compridos e uma coroa de louro sobre a cabeça, eleva a mão direita em direção à estátua e tem na mão esquerda um cutelo. À direita uma figura feminina com uma coroa de louros na mão esquerda. Admitindo que a personagem com o cutelo seria Apolo, a figura feminina seria Leto.

Embora trate-se de uma cena de culto, não deixa de causar estranheza que as personagens sejam identificadas como o deus Apolo, a deusa Leto e um sátiro, que acompanhando o contexto mitológico seria Mársias. Os elementos que remetem ao mito de Mársias e Apolo são unicamente a presença do sátiro e do deus na mesma cena e de este estar portando um cutelo. Todavia, não seria errôneo excluir as figuras da esfera mitológica e coloca-las não como deuses, mas como pessoas comuns.



CATÁLOGO	K12
Cidade da Coleção	Salerno
Coleção	Soperintendenza Archeologica di Salerno
Número de inventário	1713
Proveniência	Itália, Paestum
Centro de produção	Montersachio, Buccino T.169
Atribuição	Asteas
Dimensões	-
Forma	Cratera
Estado de conservação	Completo. Bem preservado.
Técnica	Figuras vermelhas
Descrição iconográfica	À esquerda uma figura masculina executando o bárbitos. À direita uma figura masculina, sentada, segurando um tirso.
Face A	
Face B	Dois figuras masculinas jovens.
Ornamentação	Faixa decorativa em folhas na borda. Faixa decorativa em ondas abaixo das cenas. Florais abaixo das alças.
Cronologia	-
Referências	RVP Pl. 85 2.230 RVP 446, 143b
Tipo de Instrumento	Bárbitos
Créditos da imagem	RVP pl. 85 2.230

Análise

À esquerda, um idoso ou sileno vestido com pele de leopardo e calçando botas, com uma fita amarrada na cabeça, direcionado para a direita, tem na mão esquerda o bárbitos e na mão direita o *plectron*, em posição de execução do instrumento. Seu desenho é em estilo *phlyax*.

À direita, direcionado para a esquerda, Dioniso, sentado sobre uma rocha com *hymation* decorado sobre a perna, calçando botas e com uma coroa sobre a cabeça. O deus segura com a mão esquerda um tirso, enquanto estende a direita em direção ao idoso, em posição de audiência do músico. Acima, uma máscara feminina.

Cena que remete ao cortejo dionisíaco, em que a presença do bárbitos é comum.