

Saberes e poderes no Mundo Antigo

Estudos ibero-latino-americanos

Volume I - Dos saberes

Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves,
Edalaura Medeiros & José Luís Brandão
(Orgs.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
FEDERAL UNIVERSITY OF PELOTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FEDERAL UNIVERSITY OF GOIÁS

A TEMÁTICA MUSICAL NA ICONOGRAFIA DOS *LEKYTHOI* DE FUNDO BRANCO.

SIMBOLISMOS FUNERÁRIOS DA *LYRA*, DO *BARBITOS* E DA *PHORMINX*.

Fábio Vergara Cerqueira
Universidade Federal de Pelotas - Brasil

Cultura material funerária: os léцитos de fundo branco e suas temáticas iconográficas musicais

A música ocupava lugar de destaque entre os gregos no que se refere ao tratamento social e cultural da morte, tanto no plano do ritual quanto da crença. Isto se cristalizava inclusive sobre alguns elementos da cultura material associada ao culto funerário, como os *lekythoi* de fundo branco, artefatos produzidos especialmente para o uso funerário. Tratava-se, originalmente, de um recipiente destinado a guardar perfumes, usado domesticamente nos cuidados femininos.

Por ser contendor desses produtos especiais, já no século VII era usado como oferenda: *lekythoi* coríntios foram encontrados em grande número nos depósitos votivos dos santuários desse período. Integrava o conjunto de peças que costumavam ser depositadas junto às tumbas, como oferenda ao morto. (Figura 1)

Pelo seu valor funerário especial, os *lekythoi* foram objeto de um tratamento singular por parte dos pintores de vaso áticos do século quinto. Foram alvo de uma invenção: a técnica da pintura policromada sobre fundo branco. A pintura policromada, inviável tecnicamente na pintura de vasos de figuras negras e figuras vermelhas, era aplicada, após a queima, sobre o fundo branco, possibilitando detalhes nas diferentes cores de tecidos, objetos, pele, cabelos, olhos. Infelizmente, a conservação destes detalhes da coloração é bastante frágil, de modo que, na maioria dos vasos guardados nos museus modernos, predominam a silhueta desenhada das figuras, estruturas (estela e tumba) e objetos, e muito poucos vestígios da pintura.

As escolhas dos oleiros e pintores de vasos não são aleatórias: o fundo branco é uma substituição simbólica do branco da lápide funerária, cujo uso era proibido em Atenas na época em que aparecem os primeiros léцитos de fundo branco, em meados do século quinto.¹ Além disso, as temáticas contempladas pela iconografia destes vasos carregam intensa significação funerária, seja pelo seu caráter simbólico ou narrativo – sejam narrativas míticas, como do barqueiro Caronte, sejam narrativas de práticas sociais, como os rituais de visita à tumba.

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco

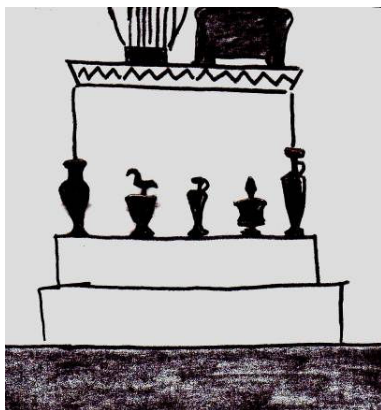


Figura 1

Junto à tumba, três *lekythoi* (nas pontas e no centro), uma *oinokhoë* e um *exaleiptron*. (Ver Figura 13) Desenho: F. Vergara Cerqueira

Sobre os *lekythoi* de fundo branco são comuns cenas que retratam personagens no entorno da lápide e da tumba – com certa frequência, nessas cenas, os pintores representam também instrumentos musicais. (Figura 2).



Figura 2

Atenas, Museu Nacional. *Lekythos*. Fundo Branco. Final do século V.

Fonte: POTTIER, 1883, p.51-74, pr.4. CERQUEIRA, cat. 507. Desenho: F. Vergara Cerqueira

Jovem (morto) sentado diante da estela toca *lyra*, enquanto um homem e um jovem prestam-lhe homenagem junto à tumba. Um *eidolon*.

A iconografia dos *lekythoi* funerários de fundo branco nos incita a refletir sobre alguns significados da vinculação entre a música, as práticas e as crenças funerárias. Para tanto, elaboramos um pequeno catálogo, que nos permite refletir sobre o tema.

A iconografia musical funerária dos lébitos de fundo branco

No que concerne à iconografia musical dos *lekythoi* funerários, interessamos três tipos de cena: (i) visita à tumba, com representação de instrumento musical (Figura 2); (ii) mulheres em contexto aparentemente doméstico, uma delas com instrumento musical; (iii) outras representações com conotações funerárias (incluindo referências mitológicas).

Um dos estudos de referência sobre a iconografia musical funerária dos *lekythoi* de fundo branco continua sendo o artigo de Armand Delatte (1913, p.218-32), “La musique au tombeau”, no qual analisa, dos três tipos de cena referidos acima, o primeiro (as visitas à tumba) e parte do terceiro (outras representações com conotações funerárias). Delatte foi o primeiro a realizar um estudo sistemático de um assunto que já vinha chamando a atenção de estudiosos do século dezenove, nomeadamente Edmond Pottier (1883, p. 51-74). Com base em uma catalogação dos documentos iconográficos conhecidos à época, classificou as cenas com instrumentos musicais em três categorias, que na verdade constituem subdivisões de nosso primeiro tipo (visita à tumba): (i) personagem sentado ao pé da estela (o morto), tocando *lyra*; (ii) personagem se aproxima da tumba (um visitante), trazendo *lyra*; (iii) *lyra* suspensa ou depositada como oferenda.

Um estudo mais recente, de autoria de Jesper Svenbro, da vertente antropológica da Escola de Paris, acrescenta uma interessante reflexão sobre a conotação funerária da *lyra*, presente no seu próprio mito de invenção por Hermes. Destaca uma analogia simbólica de trânsito entre vida e morte e silêncio e música, a qual perpassa a transição da tartaruga à *lyra*. Identifica também uma triangulação simbólica entre a tartaruga, a pedra e a lápide, amarrando a conotação funerária da *lyra* a uma leitura intertextual de vertentes distintas de mitos atinentes à invenção da *lyra* por Hermes e a Orfeu (SVENBRO, 1992, p.135-60).

Apesar da sofisticação da abordagem antropológica de J. Svenbro, a simplicidade da interpretação mística de A. Delatte ainda nos parece mais adequada para orientar a análise do significado dos *lekythoi* funerários com instrumentos musicais. O primeiro fator que devemos considerar é a natureza mística das cenas. Apesar do alto grau de idealização, como comprova a própria presença paradigmática da lápide funerária num período em que seu uso havia sido proscrito pelo Estado democrático ateniense, as cenas de visita à tumba efetivamente referem-se a algum costume de culto aos mortos, possuindo assim um caráter realista que precisa ser levado a sério. Esse costume pode ser identificado com as *trita* ou com as *enata*², ou ainda, mais provavelmente, com as

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco

celebrações anuais. Na falta de informações concretas, os eruditos da Antigüidade tardia associaram a celebração funerária anual a várias designações de festas. No entendimento de Donna Kurtz e John Boardman, o mais provável é que se tratasse das Genésias, referidas por Heródoto, que devem ter sido uma celebração anual aos mortos da família (KURTZ, BOARDMAN, 1971, p.147). A relação com o termo *gene*, referente a uma realidade social aristocrática arcaica, parece-nos bastante coerente com o conservadorismo geral que governava os procedimentos religiosos e funerários.³ A cerimônia anual, de referência comum nos textos clássicos, consistia em uma visita à tumba, ocorrendo oferenda de flores, guirlandas e fitas, signos tradicionais de respeito e reverência. As Genésias poderiam envolver ainda alguns cultos domésticos aos *hiera patroa*, inclusive diante do altar-lareira familiar (CERQUEIRA, 2001, p.393).

Há, no entanto, outro aspecto que precisa ser considerado. Faz parte dessa dimensão realista da cena a concepção de epifania do morto: o personagem central dessas pinturas, representado junto à estela, não se encontra na vida terrena – é o falecido vivendo no além, que se manifesta nas proximidades de sua tumba. (Figura 2) Havia, na Antigüidade, a crença popular de que o fantasma do morto rondava em torno do túmulo, que era visto como uma morada do falecido.

Assim, nas cenas em que temos um personagem tocando *lyra*, sentado ao pé da estela, o pintor nos apresenta de forma mística o morto, descrevendo a essência da vida imaterial e feliz que ele levaria após a morte – o entretenimento musical. Várias historinhas misteriosas contadas pelos antigos revelam crenças e superstições populares acerca da outra vida, muitas delas sob influência da disseminação do pitagorismo. Algumas destas histórias nos ajudam a entender por que os pintores representam o morto tocando um instrumento musical. Jâmblico nos narra o acontecido com um pastor, que pastoreava seu rebanho perto do túmulo de Filolau, quando escutou o filósofo pitagórico cantando. Quando o pastor contou a história a um discípulo deste filósofo, chamado Eurytos, este o questionou sobre o modo musical empregado por Filolau, com o intuito de desvelar os mistérios da música do além-túmulo – evidencia assim que era comum entre os pitagóricos a crença na atividade musical praticada pelos espíritos dos falecidos (Iamb. VP 148. Luc. VH 2.5. Aristoph. Ra. 54sq., 312sq., 340, 440sq. Plat. Rep. 2.363. Leon. Epig.fun. 7.657).

Alguns relatos de descida aos Infernos ilustram a crença nessa atividade musical no mundo dos mortos. No século quarto, contava-se que um homem bêbado adormecera junto a uma tumba, onde se costumava ouvir, à noite, risos e sons de *kymbala* e *tympana*, acompanhados de outros instrumentos. Este homem foi encontrado pelos parentes, que o tiveram como morto e se puseram a preparar os funerais. Eis que ele recobrou seus sentidos e contou o que lhe acontecera. Nossa fonte, Aristóteles (Arist. Mir. 101), não detalha o que ele contou sobre os acontecidos durante seu sono profundo. Delatte interpreta que ele teve

uma experiência de descida ao mundo dos mortos. Risos, címbalos e pandeiros eram tidos como ecos da alegria dos bem-aventurados no Hades. Na religião popular, como no orfismo e seitas de mistérios, acreditava-se que os bem-aventurados viveriam num banquete eterno (DELATTE, 1913, p.329-30). (Figura 3)

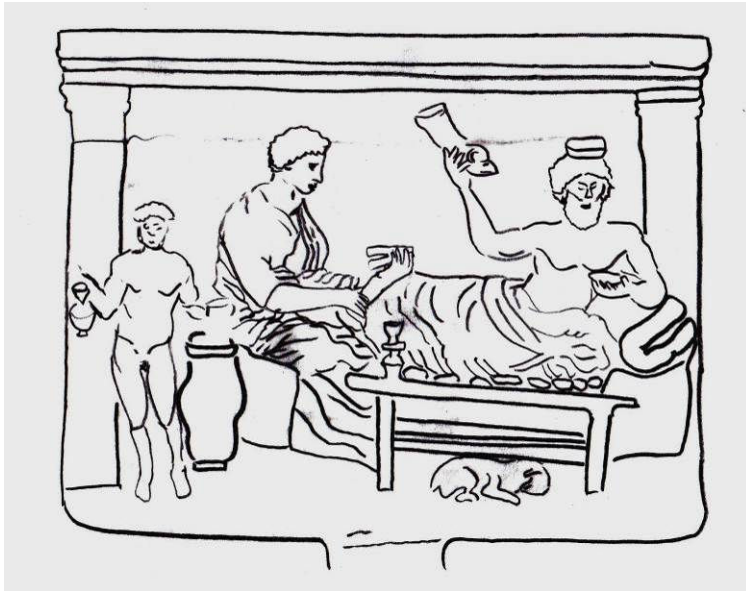


Figura 3 – Banquete funerário

Museu Nacional de Atenas, inv. 3872. Relevô votivo. Mármore pentélico. Encontrado em Palio Falero, Ática. Em torno de 350 a.C. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Um herói ou deus é retratado reclinado, com um *polos* sobre sua cabeça, segurando um *rhyton* e outro recipiente. A mulher prepara o incensário posto sobre a mesa. Um jovem serve-se de vinho em uma cratera.

O canto e a música dos instrumentos eram a principal ocupação e distração dos bem-aventurados. No fundo, havia uma ideia mágica, órfica e pitagórica, da contribuição da música à saúde da alma.

Entendemos assim o conteúdo místico que perpassava a idealização do morto, apresentado como epifania, como fantasma, com sua *lyra*, entre os parentes que lhe homenageiam, como retrato da vida de bem-aventurança no Hades. A idealização da morte está presente também na forma juvenilizada em que ele é apresentado, inerente à sua heroização: o morto é sempre um efebo, com corpo elegante e atlético – e efetivamente toca a *lyra* escolar, instrumento

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco

usado pelos pintores áticos como atributo iconográfico dos jovens atenienses. (Figuras 2 e 4)

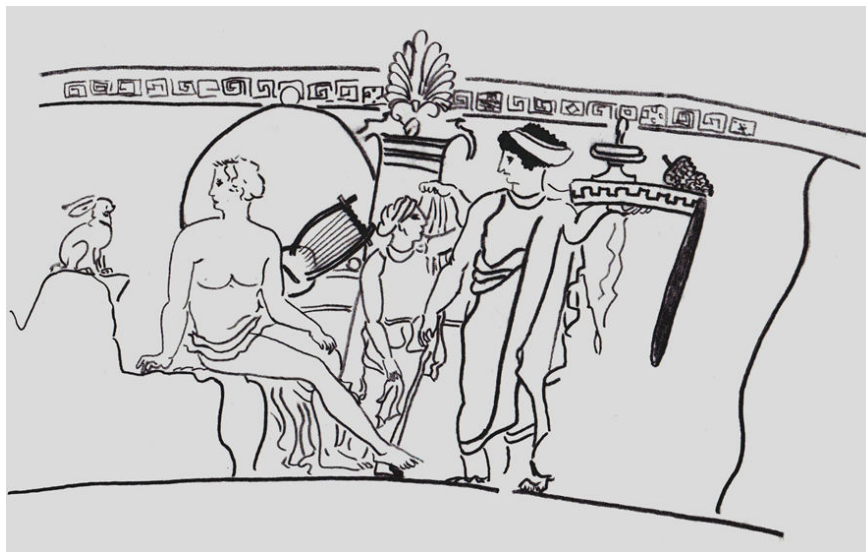


Figura 4

Atenas, Museu Nacional, 1957. *Lekythos*. Fundo branco. Pintor do Quadrado (The Quadrate Painter) (ARV² 1239/56). Período: 420-10.

Fonte: CVA Atenas 1 (Grécia 1) III J d, 11.7, 13.4-6. CERQUEIRA, cat. 512. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Duas mulheres prestam homenagem ao morto, ofertando-lhe, entre outros objetos, uma *lyra*. Morto representado como um efebo sentado sobre uma rocha, diante da estela e do túmulo, observando um coelho.

Delatte (1913, p.327) afasta a interpretação, proposta por exemplo por E. Pottier (1883, p.73), de que os instrumentos representados nos *lekythoi* seriam uma referência a um costume de fazer música junto à tumba para alegrar o morto em sua solidão. Desconsidera o epigrama de Leônidas de Tarento citado por E. Pottiers, datado do séc. III a.C., como testemunho desse costume, pois a solicitação que um morto fez aos pastores para tocarem a *syrix* junto à tumba, em respeito a Perséfone, não sugere nenhum costume funerário, apenas traduzindo a forte ligação da música com o reinado de Hades (Leon. *Epig.fun.* 7.657). Além disso, a escolha que os pintores fizeram pela *lyra* como instrumento associado ao morto prova que não se tratava de uma música ritual tocada diante da tumba, pois, conforme as evidências literárias e mesmo iconográficas, o *aulos* era o instrumento que por excelência desempenhava essa função, sobretudo

aquele conhecido como *threnodes aulos*, adaptado ao acompanhamento do *threnos*, lamento musical executado em ritos funerários.

Retornando à iconografia dos *lekythoi*, precisamos fazer alguns retoques à análise de Delatte, o que é possível hoje graças à ampliação do repertório arqueológico e, sobretudo, ao conhecimento mais amplo do material imagético da cerâmica ática, em virtude de publicações sistemáticas como o CVA e, mais recentemente, o LIMC.



Figura 5

Atenas. Museu Nacional, 1950. *Lekythos*. Fundo branco. Pintor do Hypnos de Nova Iorque (*The Painter of the New York Hypnos*) (ARV² 1242/12). Em torno de 420. Fonte: CVA Atenas 1 (Grécia 1) III J d, pr. 11.1-3. CERQUEIRA, 2001, cat. 505. Desenho: F. Vergara Cerqueira. Jovem (morto) sentado diante da estela funerária toca *lyra*, enquanto duas mulheres prestam homenagem à tumba.



Figura 6

Viena, Kunsthistorisches Museum, 143. *Lekythos*. Fundo branco. Pintores de *lékythoi* brancos do final do século V: Grupo R (ARV² 1383/1; Para 486; Add² 371). Final do século V. Fonte: CERQUEIRA, 2001, cat. 506. Desenho: F. Vergara Cerqueira. Jovem (morto) sentado diante da estela toca *lyra*, enquanto uma mulher presta homenagem à tumba.

De modo geral, a classificação e interpretação das três categorias propostas por Delatte ainda nos parecem acertadas. Em nosso catálogo da iconografia dos *lekythoi* de fundo branco, incluímos alguns exemplos da cena tipo: o morto tocando *lyra*, sentado ao pé da estela, entre parentes que lhe trazem oferendas. (Figura 2, 5 e 6). Trata-se de uma série de *lekythoi* produzidos entre

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco

430 e 410, com destaque aos vasos do Pintor do Hypnos de Nova Iorque, do Pintor da Phiale e do Pintor do Quadrado.

Apontamos também alguns exemplos da *lyra* trazida como oferenda por um dos visitantes. Num *lékythos* do Pintor do Quadrado (Figura 7), vemos uma mulher com oferendas, acompanhada de um rapaz que traz uma *lyra* ao encontro da tumba. Identificamos, na forma como segura a *lyra* com o braço direito estendido, o gesto da oferenda (quem toca, empunha o instrumento com a esquerda), o que nos sugere que não se trata da figura do morto. Num *lekythos* do Pintor de Sabouroff conservado em Glasgow (Figura 8), vemos uma cena análoga: uma mulher (à direita) presta uma libação ao falecido, enquanto um jovem traz uma *lyra* como oferenda. A mesma situação se repete num vaso do Museu do Cerâmico⁴.



Figura 7

Atenas, Museu Nacional, 17326. *Lekythos*. Fundo branco. Pintor do Quadrado (*The Quadrate Painter*).

Em torno de 420.

Fonte: CVA Atenas 2 (Grécia 2) III J d, pr. 22.2-3. CERQUEIRA, 2001, cat. 509. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Dois personagens prestam homenagem à tumba: a mulher com oferendas; o jovem traz como oferenda uma *lyra*.

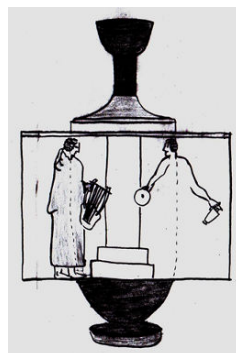


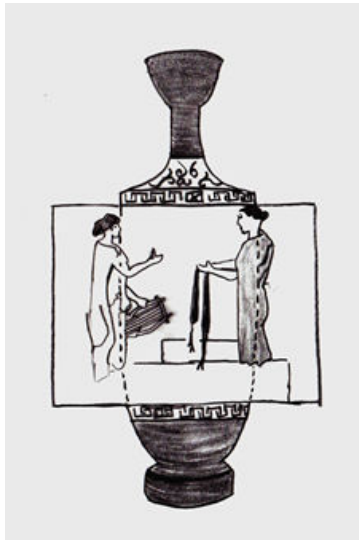
Figura 8

Glasgow, Hunterian Museum, D 1970.28. *Lekythos*. Fundo branco. Pintor de Sabouroff. (ARV²846/182; Para 423/182). Em torno de 450.

Fonte: CVA Glasgow (Grã-Bretanha 18) pr. 32-4. CERQUEIRA, 2001, cat. 509.1. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Dois personagens prestam homenagem à tumba: a mulher realiza uma libação; o jovem traz como oferenda uma *lyra*.

Outro interessante exemplo se encontra sobre um *lekythos* do Pintor de Aquiles, conservado em Havana (Figura 9): vemos duas mulheres, uma delas segurando uma *lyra*, outra, uma fita grossa com franja nas pontas



Detalhe

Mulher, pelo seu gesto, segura *lyra* como oferenda

Figura 9

Lékythos. Fundo branco. Pintor de Aquiles (ARV² 995/124). Havana, Museu Nacional de Bellas Artes, 199. Pouco posterior a 450.
Fonte: OLMOS, 1993, p.214-17, nº100. CERQUEIRA, 2001, cat. 508.
Desenho: F. Vergara Cerqueira.
Homenagem à tumba (?). Duas mulheres homenageiam o morto presenteando-o com objetos votivos: uma *lyra* e uma fita. A representação da sepultura foi subtraída.

Conforme Ricardo Olmos (1993, p.214-17), a *oinokhoe* pendurada no campo e o incensário, depositado sobre um pé alto, ambientam a cena no gineceu, mesmo que estejam envolvidas num contexto funerário. De acordo com a interpretação de Harvey Alan Shapiro (1991, p.651), elas estariam efetivamente no gineceu, porém envolvidas com os preparativos da visita à tumba. Seguindo esse raciocínio, a fita, a *lyra* e a *oinokhoe* fariam parte das oferendas destinadas ao morto, diante da tumba. A *oinokhoe* serviria para a libação e a *lyra* constituiria uma oferenda cujo sentido compreendemos à luz da mística funerária associada a esse instrumento. Não concordamos com a explicação de Sheramy Bundrick (2000, p.54-6), que identifica a mulher com a *lyra* como a morta, devendo-se observar também que ela segura esse instrumento musical num gestema típico de quem o está oferecendo. Um detalhe importante, que afasta de todo a interpretação proposta por Bundrick, é a inscrição:

Pistoxemos
Kalos
Aresandro

A temática musical na iconografia dos *lekythoi* de fundo branco

Pistóxemos, a princípio, é um nome masculino típico da inscrição de vasos *kalos*, referindo-se a um belo jovem ateniense. Aresandro, no entanto, identifica o patronímico. Era bastante raro colocar o patronímico nos vasos, ocorrendo também em alguns *lekythoi* de fundo branco do mesmo período, ligados também ao Pintor de Aquiles (Figura 19, 20). Isso traduz o ambiente ateniense dos anos que se seguiram ao decreto de cidadania de Péricles. Segundo R. Olmos (1993, p.216), o significado dessa pintura é a ideia de que a música da *lyra* e o nome acompanham o enterramento do homem livre, heroizado assim na esfera da morte.

Em nosso catálogo, incluímos também a terceira categoria identificada por Delatte: *lyra* ofertada ao morto suspensa ou depositada sobre base. Num *lekythos* do Pintor de Beldam (Figura 10), exemplar precoce da técnica de policromia sobre fundo branco nos vasos funerários, datado do segundo quartel do século quinto, encontramos o ritual de oferendas ao morto muito bem caracterizado: em torno da estela situada junto ao sepulcro, adornada com fitas votivas, duas mulheres comparecem à homenagem ao morto. A da esquerda traz, numa mão, uma bandeja de oferendas da qual pendem fitas, portando, entre outros objetos, um *lekythos* e um *stephanos*; na outra mão, segura um *alabastron*. A mulher da direita leva um *stephanos* e uma *plenokhoe*. À direita da estela, está uma mesinha, sobre a qual foi depositada outra bandeja com oferendas (três *lekythoi* e outro vaso). Sobre a base da estela, estão depositados alguns *lekythoi*, um deles inclusive quebrado, traduzindo uma preocupação naturalista do pintor em retratar a dimensão realista do culto de homenagem ao morto.

Entre tantas oferendas, destaca-se, suspensa no campo à direita da estela, acima da mesinha de oferendas, uma *lyra*, oferecida como ex-voto ao morto. A oferta desse instrumento, à parte suas conotações simbólicas, sugere que o morto devia tocá-lo. É convidativo pensar que se tratasse da *lyra* que o falecido, provavelmente um adulto jovem, usava desde seus tempos de escola. Novamente, a *lyra* desponta como um atributo caracterizador da vida do homem livre, como símbolo essencial da Paideia que marca sua identidade políade.

Num *lekythos* de Boston (Figura 11), vemos dois personagens masculinos, um jovem e um adulto, venerando uma tumba, provavelmente de um efebo. O homem está ajoelhado sobre o degrau da tumba, apoiado sobre seu cajado, olhando para a lápide, como se estivesse se comunicando, num diálogo espiritual com a alma do morto.

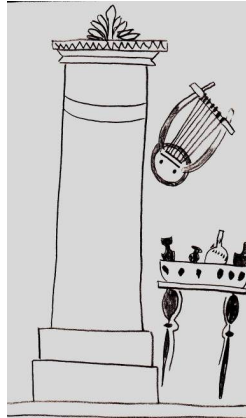


Figura 10

Atenas, Museu Nacional, 1982. *Lekythos*. Fundo branco. Pintor de Beldam (ABL 167/12). Início do segundo quartel do século V.

Fonte: KURTZ, 1975, pr. 18.2. CERQUEIRA, 2001, cat. 510.

Desenho: F. Vergara Cerqueira (simplificação, apenas com a estela, mesa de oferendas e a *lyra*)

Duas mulheres participam de culto de homenagem à tumba. Uma *lyra* pende ao lado da estela, como um ex-voto.



Figura 11

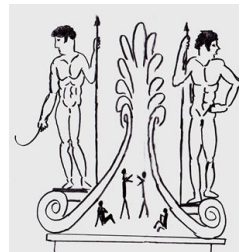
Boston, Museum of Fine Arts, 01.8080. *Lekythos*.

Fundo branco. Próximo ao Pintor de Thánatos

(Kurtz). Início do terceiro quartel do século V.

Detalhes

Sobre as volutas, acomodam-se duas pequenas estátuas funerárias representando atletas policletianos. Atletas pintados com a técnica de figuras negras, sobre o *anthemion*, retratam pugilato.



Um efebo e um adulto jovem homenageiam o morto, diante de uma estela com atributos que o identificam como uma atleta; uma *lyra* lhe é ofertada como ex-voto.

Fonte: KURTZ, 1975, pr.31.1a-b. CERQUEIRA, 2001, cat. 511. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco

O conjunto de elementos que compõem a estela sugere que o falecido devia ser um jovem freqüentador da palestra, praticante de esportes, cuja lembrança seus entes queridos quiseram associar as suas habilidades atléticas. O *anthemion* que encima a estela, com acabamento em palmetas e volutas, traz a representação em figuras negras de dois atletas lutando, observados por outros dois sentados no chão. Sobre a voluta, acomodam-se duas pequenas estátuas funerárias representando diminutos atletas policletianos, apoiados sobre lança ou *akontion*; o atleta da esquerda segura na mão um estrígilo, reforçando a identidade do morto com a palestra. No campo, em cada lado da estela, dois objetos votivos que conotam a heroização do morto baseada no paradigma idealizado da Paideia recebida nas palestras e ginásios: à esquerda da estela, um disco, decorado com três pernas; à direita, uma *lyra*, caracterizando o morto como um jovem que acompanhava as lições do *kitharistes*, o professor de música.

Sobre um *lekythos* do Pintor do Quadrado conservado em Atenas (Figura 4), vemos duas mulheres prestando homenagem ao morto, representado como um efebo sentado sobre uma formação rochosa. Trata-se de um dos poucos vasos que sugere os contornos do túmulo, em forma de montículo, por detrás da estela. Uma das mulheres traz uma grande bandeja, da qual pendem fitas votivas, portando uma *pyxis* e um cacho de uvas. A juvenilização idealizada do morto é reforçada pela presença do coelho, típico animal de estimação dos jovens atenienses. Entre a lápide e o túmulo, vemos algumas oferendas depositadas sobre uma superfície (mesinha de oferendas ou pedra sepulcral?): a *lyra* desponta como oferenda mais preciosa.

Nessa parte inicial do catálogo, encontramos a confirmação do modelo interpretativo formulado por Delatte. Em nosso inventário, encontramos porém várias situações que não se encaixam em sua classificação, tanto em decorrência da identidade do instrumento musical, quanto em função do tipo de cena retratada. Antes de passarmos aos retoques à interpretação de Delatte, precisamos nos ater um pouco ao dado mais significativo da série de *lekythoi* brancos apresentados até o momento: apesar da caracterização do *aulos* como o instrumento preferido no ritual funerário, a *lyra* é o instrumento preferido na imagem idealizada de heroização do morto no Hades. Como já expusemos anteriormente, a conotação funerária da *lyra* está ligada a crenças órficas propaladas pelo pitagorismo. Várias passagens do conjunto de mitos sobre Orfeu relacionam-se à mística funerária da *lyra*.

Em primeiro lugar, o poder de encantamento sobre animais, plantas, rios e pedras traduz a capacidade da música da *lyra* de Orfeu de animar o inanimado. “A *lyra* de Orfeu (...) reunia as árvores e os animais selvagens”, segundo as palavras de Eurípides (Eur. *Ba.* vs. 562-4. Cf. Paus. 9.17.7; 9.30.2. Hyg. *Astr.* 2.7.1. Philostr. *Jun. Im.* Orfeu 6.1.23-9. Clem. Al. *Protr.* 1.2Pb-c). As margens das águas eram encantadas pelo seu canto, quando os argonautas passavam, conforme Apollonios de Rodes

(Apollon. 2.161-3). Tema pouco comum na iconografia dos vasos áticos, apesar de já conhecido na literatura da época arcaica (Simon. fr.384), tem como um dos únicos exemplos mais antigos um prato com figuras negras, da segunda metade do século VI, que se encontrava na coleção Kern (DESBALS, 1997, nº2, pr.5. KERN, 1938/39, p.107-10. BROMMER, 1973, p.507, A2. PANYAGUA, 1972, p.89, nº4)⁵. Representava um músico barbudo tocando *lyra*, sentado sobre um *diphros*, escutado por animais que se reúnem à sua volta. Esse foi o tema predileto dos artistas da época imperial, pois era o que melhor traduzia, para eles, os poderes mágicos de Orfeu, base de sustentação das crenças órficas numa vida após a morte. Está exemplificado em inúmeros mosaicos, pinturas e relevos, como o esplêndido relevo do Museu Bizantino. (Figura 12)



Figura 12

Atenas, Museu Bizantino, IT 93. Relevô funerário ou pé de mesa decorado. Século IV ou V d.C. Fonte: Cartão postal do Museu (1997).

Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Orfeu, tocando *kithara*, encanta vários animais, domésticos, selvagens ou míticos, que mansamente se dispõem ao seu redor.

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco

Essa capacidade de encantamento sobre o mundo animal, vegetal e mineral está ligada à própria natureza material da *lyra*, pois Hermes, fabricando-a, deu voz na morte ao animal silencioso na vida. Vê-se, nessa passagem do hino homérico a Hermes, um dos fundamentos simbólicos do poder da *lyra* de vivificar a matéria morta⁶.

Outro aspecto presente na mística funerária da *lyra* era o conhecimento órfico dos mistérios da purificação da alma, da cura de doenças e da vida além-túmulo, em que se incluíam as passagens míticas da aventura dos Argonautas, quando a música de Orfeu se sobrepunha à música fatal das Sereias, e da visita ao Hades, para buscar sua falecida amada, Eurídice.

A passagem da epopeia dos argonautas, em que Orfeu com sua música sobrepuja a música das Sereias, é o relato mais antigo que sugere a relação da música de Orfeu com mistérios sobre a vida além-túmulo. A música de Orfeu valia, assim, como uma proteção contra as Sereias (Apollon. 1.32-35). Esse pode ter sido o significado do *lekythos* Heidelberg 68/1, datado de aproximadamente 580 a.C. Significado análogo se encontraria, ainda, no grupo escultórico em terracota, encontrado em uma câmara funerária de Tarento, de aproximadamente 320-10 a.C., quase de tamanho natural, representando Orfeu e duas Sereias (BREMNER, 1991, p.23. Ver: MOLINA, 1997, p.287-308).

O relato da visita de Orfeu ao Hades para recuperar sua amada Eurídice ilustra o poder de sua música para trazer um morto de volta à vida. Desesperado com a perda de sua amada, seduziu os deuses com as melopeias de sua *lyra* e conseguiu descer, vivo, às profundas dos Infernos, onde cantou em louvor à linhagem dos deuses. Encantados com sua música, as divindades ctônicas prometeram-lhe que teria Eurídice de volta, se conseguisse não olhar para ela (Apollon. 1.42). Não resistindo aos pedidos de sua mulher para que a olhasse, perdeu-a para sempre. O mito simboliza o conhecimento de mistérios acerca da morte. Podia ser um protótipo para fazer espíritos subirem do Hades, o que era uma prática comum de magia (NOCK, 1927, p.171. CERQUEIRA, 2001a, p.138-9)⁷.

Os mistérios da morte estão profundamente ligados à música de Orfeu, e, mais especificamente, à sua *lyra*. A tradição pitagórica consolidou uma série de pressupostos que fundamentaram filosoficamente o misticismo da música de Orfeu. A *lyra* corresponderia à ordem do mundo; suas sete cordas, aos sete planetas da galáxia. Cada um dos planetas teria a sua voz própria na música das esferas celestiais. A harmonia da *lyra* seria uma imitação da harmonia das esferas. A música teria um efeito purificador. O homem que não tivesse música na sua alma não poderia ascender ao céu (NOCK, 1927, p.170. Cf. Cic. Rep. 5.8. Macr. Exc. 2.3.1-11 [comentário à passagem de Cícero]. Iamb. VP 66-7). Conforme um fragmento latino de Varrão, um livro de Orfeu sobre a ascensão das almas chamava-se *Lyra*. Qual a ligação entre a *lyra* e a ascensão das almas? Varrão aponta a resposta

órfica do livro *Lyra: et negantur animae sine cithara posse ascendere* (e nega que as almas possam ascender sem uma *lyra*) (Varro, fr., apud. *Schol.Verg.*).

Após sua morte, sua cabeça foi salva em Lesbos, lá se estabelecendo então o oráculo da cabeça de Orfeu, procurado por seus vaticínios sobre os mistérios da morte, que lhe eram revelados sob os auspícios de Apolo. Seu instrumento musical, ao ser transformado na constelação *Lyra*, remete-nos por sua vez aos preceitos pitagóricos da melodia celestial e de que a música da *lyra* mimetizaria essa harmonia das esferas, ao mesmo tempo em que nos reporta ao misticismo órfico de que a alma não poderia ascender ao céu sem uma *lyra*.

À luz desse magma imaginário de crenças relativas ao papel da *lyra* na morte, a representação do morto tocando *lyra*, assim como a sua representação como oferenda ao morto, faz plenamente sentido. No que concerne à interpretação do significado da *lyra*, diferimos de Delatte ao identificarmos uma polissemia em sua significação no contexto funerário. Além do efeito místico, a *lyra* idealiza o morto como um jovem livre, enfatizando a prevalência da Paideia musical na auto-imagem que os gregos querem passar de si mesmos, para si mesmos. A referência à Paideia musical coloca-nos uma questão místico-religiosa fundamental: o papel das Musas – sugere assim a possibilidade de já haver em Atenas, no século quinto, a visão da morte como ritual de passagem e iniciação à esfera das Musas (OLMOS, 1993, p.216).

Nosso catálogo aponta, porém, que (i) outros instrumentos musicais, além da *lyra*, eram associados ao morto e que (ii) outros tipos de cenas com conotação funerária da música eram representadas sobre os *lekythoi* brancos.

Sobre um *lekythos* do Pintor de Sabouroff (Figura 13), vemos um *barbitos* e uma caixa depositados sobre a sepultura, como objetos votivos, durante uma homenagem à tumba prestada por um jovem e uma mulher, que colocaram, sobre o degrau superior da base da tumba retangular, um conjunto de vasos portando oferendas líquidas (perfumes e unguentos), consistindo de três *lekythoi*, uma *oinokhoe* e um *exaleiptron*. O jovem, esposo ou filho, estende a mão oferecendo uma fita votiva; a mulher, com o braço estendido sobre a pedra sepulcral, devia estar fazendo o mesmo gesto.

O *exaleiptron* e a caixinha, oferendas incomuns, sugerem que se trate da tumba de uma mulher. A representação do *barbitos* reforça essa interpretação, pois os pintores áticos caracterizam-no como um instrumento muito apreciado e praticado pelas mulheres bem-nascidas. (Figura 14) Podemos pensar inclusive que o instrumento representado seja o próprio instrumento pertencente à falecida. De certa forma, a figura do *barbitos*, além de reportar ao hábito cotidiano das mulheres tocarem esse instrumento no gineceu, funciona como o correlato feminino da *lyra* masculina na heroização do falecido (BUNDRICK, 2000, p.54-6).

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco



Figura 13

Berlim, Staatliche Museen, Antikenmuseum, V.I. 3262. *Lekythos*. Fundo branco. Pintor de Sabouroff. (ARV² 845/168; Para 423; Add² 296) Em torno de 450.

Fonte: CVA Berlin 8 (Alemanha 62) pr. 15.1, 4-6. Cerqueira, 2001, cat. 513. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Um *barbitos* e uma caixa, depositados sobre a sepultura como objetos votivos, juntamente com vasos colocados na base da tumba, por um jovem e uma mulher que oferendam fitas.

Num *alabastron* de fundo branco conservado em Atenas, datado do primeiro quartel do século quinto, quando a série de *lekythoi* brancos propriamente funerários ainda não havia começado, encontramos uma cena com todas as características de um ambiente festivo, de banquete. (Figura 15) Um homem parcialmente nu, com manto jogado sobre os ombros, cantando qual um comasta, levando o braço direito sobre a cabeça, é acompanhado por uma *auletris* com *khiton* plissado acinturado com *kolpos*, que sopra o *aulos* e embala o corpo, como indica o movimento de suas vestes. Entre os dois personagens, um *diphros* aponta que a cena transcorre, *a priori*, no espaço interno de uma casa, provavelmente no *andron*. Sobre o lado oposto ao *diphros*, um ganso, animal com conotações eróticas. Ou seja, a primeira leitura iconológica nos indicaria provavelmente uma cena de *symposion*.



Figura 14

Atenas, Museu Nacional, 17918. *Hydria*. Figuras vermelhas. Pintor de Peleus (ARV² 1040/19). Em torno de 440.

Fonte: Maas, Snyder, 1989, p.121, col. 2, fig.18 (cap.5). Cerqueira, 2001, cat. 315.1. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Mulheres no gineceu. A noiva/esposa (?) toca *barbitos*.



Figura 15

Atenas, Museu Nacional, 480 (CC 1085). Alabastros. Fundo branco. Sem atribuição. Primeiro quartel do séc. V.

Fonte : KAROUZOU, 1962, p.433-5, pr.XVI-XVII. CERQUEIRA, 2001, cat. 517. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Homem nu (o morto), e, a sua esquerda, uma mulher tocando o *aulos*. Entre eles, um *diphros* (banquinho) e, no canto inferior direito, os contornos de um *tymbos* (túmulo), sobre o qual está apoiado o cajado, confirmando o contexto funerário. Sob a outra alça, um ganso, reforçando conteúdo erótico-festivo.

A temática musical na iconografia dos *lekythoi* de fundo branco

Entretanto, se olharmos o vaso com mais atenção, constataremos, ao fundo, na base direita da imagem, as linhas de um *tymbos*, o túmulo em formato de montículo. Só assim percebemos a ligação da cena com o contexto funerário, fato sugerido em princípio pela opção pela técnica do fundo branco. Concluímos, portanto, que a cena representada sobre o *alabastron* possui um sentido místico, vinculado às crenças sobre o pós-morte: o homem, que canta, com a mão direita sobre a cabeça, apoiado sobre seu cajado, é uma representação do morto, divertindo-se com a música em um banquete, em companhia de uma cortesã musicista.

O morto aparece então heroizado como um freqüentador de banquetes, cantando ao som do *aulos*. Segundo nosso conhecimento, trata-se do único vaso de fundo branco alusivo à crença de que os bem-aventurados viveriam num banquete perpétuo, cantando e tocando instrumentos. Alguns autores antigos caracterizavam a música desses banquetes não somente pelos acordes da *lyra*, mas também pelo sopro místico do *aulos* (Luc. VH 2.5. Aristoph. Ra. 154-7).

Há que se ressaltar, porém, que este vaso antecede, em no mínimo uma geração, a formação da tradição iconográfica de pintura polícroma dos léцитos de fundo branco. Na pintura desses artefatos funerários, a representação das cenas de visita e homenagem à tumba consolidou-se como um dos elementos mais representados da cultura e das práticas funerárias, na segunda metade do século quinto.

O banquete funerário, portanto, manteve-se como uma temática praticamente ausente da iconografia dos vasos áticos, salvo o *alabastron* de Atenas, estando presente porém sobre outros suportes. Um exemplo que pode ser lembrado aqui é uma estela conservada no Museu Nacional de Atenas que representa o morto tocando *barbitos* (Figura 16).

A pintura dos vasos áticos caracteriza fortemente o *barbitos* como o instrumento apropriado, nos banquetes, ao homem adulto e livre, ao cidadão, de modo que essa estela, ao nos reportar à prática social do banquete, assume o mesmo sentido dos relevos funerários, caracterizando a vida dos bem-aventurados no Hades como um eterno banquete (Ver Figura 3).

Como começamos a perceber, ao contrário do que se costuma afirmar acerca da música nos *lekythoi* de fundo branco, a *lyra* não é o único instrumento tocado pelo morto junto à sua tumba. Em nosso inventário, localizamos dois exemplos em que o morto está sentado diante de sua estela, tocando a *phorminx*. Em ambos, ele está sentado sobre uma cadeira (um *díphros* ou *klismos*), com o pé descansando sobre um degrau da base da estela. O ato musical difere: no *lekythos* de Havana (Figura 17), ele está tocando a *phorminx*, olhando para seu instrumento, de forma introspectiva e melancólica; no vaso de Paris, ele está afinando seu instrumento⁸.

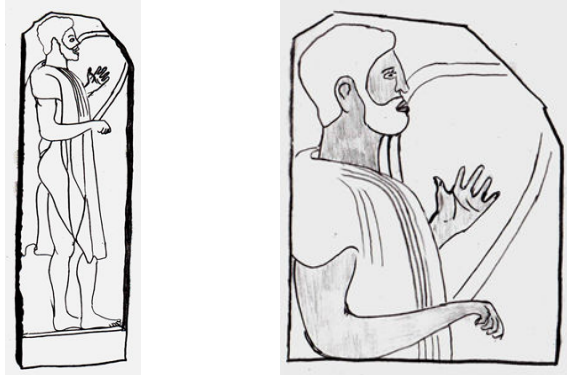


Figura 16 – Estela funerária e detalhe (homem tocando *barbitos*)

Museu Nacional de Atenas, inv. 735. Estela funerária. Mármore da ilha. Encontrado em Vonitsa, Akarnia. Trabalho de uma oficina local. Em torno de 460. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Representa um homem com barba, com *barbitos* na sua mão esquerda e um *plektron* na sua direita, provavelmente um *komastes*.



Detalhe

Figura 17 – Morto tocando *phorminx*

Havana, Museu Nacional de Bellas Artes, 200. *Lekythos*. Fundo branco. Sem atribuição. Período: 430-20. Fonte: OLMOS, 1993, p.218-8, nº 101. CERQUEIRA, 2001, cat. 514. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Jovem (morto heroizado) sentado diante da estela toca *phorminx*, enquanto uma mulher presta homenagem à tumba.

A temática musical na iconografia dos *lekythoi* de fundo branco

Para compreendermos essas cenas, devemos inseri-las num contexto mais amplo de vasos de fundo branco com representações de mulheres tocando *phorminx*, vasos produzidos por duas mãos: pelo Pintor de Hesíodo e pelo Pintor de Aquiles. O Pintor de Hesíodo era especializado em cenas mitológicas. No entanto, seguindo a tendência de representação do universo feminino, gostava também de fazer variações de uma mesma cena, ora com um tratamento mitológico (Musas), ora com um tratamento humano (mulheres no gineceu). Um de seus vasos mais conhecidos é a *pyxis* Boston 98.887, com a representação das Musas e de um poeta (Hesíodo ou Arquíloco)⁹. Nesse vaso de Boston, a imagem de uma Musa tocando *phorminx* se destaca. Na taça Paris CA 483, ele representa uma mulher, de pé, tocando *phorminx*, próxima a uma planta que sugere o espaço natural, sugerindo o contexto geográfico do Hélikon. Na variação dessa mesma peça, a taça Paris CA 482 (Figura 18), esse pintor optou pela contrapartida humana da cena divina: ao invés de uma Musa, ele representou uma mulher, no gineceu, sentada sobre um *diphros*, entre um espelho e um *stephanos* suspensos na parede.¹⁰

A *phorminx* é o traço de união que estabelece o paralelismo entre a Musa no Hélikon e a mulher no gineceu. Como vimos anteriormente, a associação da mulher à *phorminx* acarreta uma assimilação simbólica dela ao campo das Musas. Essa relação, presente nos vasos de fundo branco do Pintor de Hesíodo no segundo quartel do século quinto, será retomada e enfatizada por um pintor do terceiro quartel do século, o Pintor de Aquiles, que se especializou na representação da *phorminx* nos *lekythoi* brancos.

A vinculação da *phorminx* às Musas surge entre os pintores do Estilo Clássico Recente, como o Pintor de Agrigento, contemporâneo ao Pintor de Hesíodo. Numa cratera com colunas do Pintor de Agrigento¹¹, uma Musa está caracterizada pela *phorminx*, numa reunião de deuses olímpicos, onde se destacam Ártemis, com o arco, Apolo, com o ramo de louro, e Hermes, com pétasos e caduceu, trazendo na mão uma caixa.

A representação das Musas com *phorminx* torna-se recorrente entre pintores do Estilo Clássico, contemporâneos ao Pintor de Aquiles: assim, numa *pyxis* de Atenas, vemos Erato tocando *phorminx*, sentada sobre um *klismos*¹²; numa *pelike* conservada em Munique, vemos uma Musa sentada sobre base rochosa, segurando uma *phorminx*, diante da figura do Apolo jovem com ramo de louro¹³; numa ânfora do Pintor de Peleu, vemos uma *phorminx* suspensa no campo, enquanto Terpsichore toca *trigonon*, escutada por Museu com uma *lyra* e Melousa segurando *aulos*¹⁴.



Figura 18

Paris, Louvre, CA 482. *Kýlix*. Fundo branco. Pintor de Hesíodo. (ARV² 774; Para 416) Segundo quartel do século V.

Fonte: BÉLIS, 1992, p. 53-59, fig. 1. CERQUEIRA, 2001, cat. 323.1. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Mulher no gineceu, sentada num *diphros*, afina uma *phorminx*, usando outra depositada no colo como diapasão.

O Pintor de Aquiles, herdeiro dessa associação imagética entre as Musas e a *phorminx*, confere outra conotação a essa série iconográfica. Mantendo a ambivalência do sistema de representação que mistura a imagem das Musas e das mulheres bem-nascidas com instrumentos musicais, ele transpõe essa situação para o contexto funerário. Num *lekythos* conservado em Oxford (Figura 19), vemos uma mulher sentada sobre um *klismos*, tocando uma *phorminx*. No campo, um espelho suspenso e o patronímio. O espelho reforça, com o *klismos*, a localização no gineceu. O patronímio, semelhante ao *lekythos* Havana 199 (Figura 9), com uma cuidadosa disposição das letras, lembra mais o epitáfio de uma lápide do que as corriqueiras inscrições de *kalos* encontradas sobre a cerâmica ática – reforça, portanto, a conotação funerária presente já na escolha da técnica do fundo branco.

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco



Figura 19

Oxford, Ashmolean Museum, 1920.104 (266).¹⁵ *Lekythos*. Fundo branco. Pintor de Aquiles (ARV² 1000/195). Pouco posterior a 450. Desenho: F. Vergara Cerqueira. Fonte: MAAS & SNYDER, 1989, cap.6, fig.5. CERQUEIRA, cat. 515.

Mulher (morta), sentada sobre *klismos*, voltada para a direita, com *phorminx*, flanqueada por duas mulheres de pé, cada uma com uma *lyra*. No campo, espelho e patronímio.

Em outro contexto, a combinação entre um sentido funerário e a cena de gineceu já foi convenientemente explicada por Shapiro (1991, p.649-652) como preparativo para visita ao túmulo (Figura 9)¹⁶. Naquele caso, a referência às oferendas permitiam essa interpretação. No *lekythos* de Oxford, no entanto, afora o espelho, tanto a figura do centro como as demais se ocupam com a música: uma afina a *phórmnix*, enquanto as outras duas trazem uma *lyra*. Aqui devemos concordar, parece-nos, com a interpretação de Bundrick (2000, p.54-6), que identifica a musicista com a morta. A mulher tocando *phorminx* funciona, nesse caso, como uma heroização da mulher bem-nascida na morte, de forma equivalente à imagem do morto heroizado como um jovem tocando *lyra*.

A representação do morto ou morta com a *phorminx* carrega ainda outra conotação, fundamental no conjunto de crenças sobre o além-túmulo: a *phorminx* indica que o morto ou a morta estará sob a proteção das Musas. Em outro *lekythos* do Pintor de Aquiles, conservado em Munique (Figura 20), ele faz a variante mitológica ao vaso de Oxford (Figura 19).



Figura 20

Munique, Antikesammlung, ex von Schoen 80. *Lékýthos*. Fundo branco. Pintor de Aquiles (ARV² 997/155; Para 438/155). Pouco posterior a 450.

Fonte: BÉLIS, 1992, p.58, fig. 5. CERQUEIRA, cat. 516. Desenho: F. Vergara Cerqueira.

Mulher (Musa) toca *phorminx*, diante de outro personagem feminino. Aos pés da Musa, um passarinho. No campo, patronímio. Na rocha, abaixo da Musa, lemos a inscrição *Helikon*, designando o espaço sagrado das Musas.

Temos, agora, uma cena eminentemente mitológica: uma mulher, sentada sobre uma base rochosa, voltada para a esquerda, com um pássaro aos seus pés, toca a *phorminx*, observada por outra figura feminina que podia ser confundida com uma visitante à tumba. A inscrição do patronímio no campo, com a mesma disposição simétrica das letras que encontramos sobre os outros vasos do mesmo pintor (Figura 9 e 19), indica a conotação funerária da cena, lembrando as inscrições de uma lápide funerária. A princípio, a base rochosa serviria como atributo para identificação da musicista como uma Musa. O pintor quis, ainda, deixar claro que a cena musical transcorre no espaço divino: sobre a rocha, abaixo da musicista, está inscrito *Helikon*, designando a geografia sagrada das Musas.

Os *lekýthoi* brancos que representam o morto (Figura 17) ou a morta (Figura 19) tocando *phorminx*, ou uma Musa (Figura 20) tocando o mesmo instrumento, sugerem a vigência em Atenas, já na segunda metade do século quinto, de um rito de iniciação do morto, trasladado à esfera das Musas, baseado

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco

em crenças acerca do papel, na morte, das Musas e sua música (OLMOS, 1993, p.216. Ver: BOYANCÉ, 1937. MARROU, 1964, p.231-57. CUMONT, 1909). Essa crença apresenta-se bem mais elaborada, conforme os registros escritos, no período helenístico e imperial, como testemunham os sarcófagos romanos do séc. II d.C. estudados por Henri Irénée Marrou. Aqui e ali, encontram-se testemunhos esparsos da crença de que o serviço às Musas durante a vida, efetivado no desempenho de atividade musical, era uma garantia de imortalidade. A heroização do morto fica colocada sob a patronagem das Musas. Essa imortalidade adquirida pelas Musas, pela imitação das Musas que musicavam no Olimpo e no Hélikon, “*acaba aparecendo como uma assimilação [do morto] à natureza divina das Musas, como uma identificação a elas*” (MARROU, 1964, p.239, 244 e 248). Desse modo, no *lekythos* de Munique (Figura 20), com a mulher tocando *phorminx* no Hélikon, temos seguramente uma Musa, mas, misticamente, a figura dessa Musa deve estar assimilada à imagem que se faz da morta no além-túmulo, heroizada pela música, o mesmo valendo para os jovens tocando *phórmnix* nos *lekythoi* de Havana 200 (Figura 17) e Paris CA 612¹⁷.

Considerações finais

Passado exatamente um século, nosso estudo confirma as linhas gerais da sistematização feita por Delatte, estabelecida em 1913, acerca da significação da representação da música nos léцитos funerários de fundo branco. A *lyra* é o instrumento mais freqüente neste tipo de representação. Apesar de o *aulos* ser o instrumento principal nos rituais funerários, como indicam a documentação textual e iconográfica, sendo usado tanto no velório, para acompanhar o *threnos* (lamento fúnebre) e pranteamento do falecido, quanto no cortejo, a *lyra* tem um papel preponderante no misticismo musical relacionado à morte. Isto se dá tanto na representação espiritual do morto quanto na acepção geral da música que seria praticada entre os mortos bem-aventurados. É bastante provável que o pitagorismo e o orfismo tenham exercido muita influência para consolidar este papel atribuído à música da *lyra* no universo funerário.

Assim, confirma-se em linhas gerais o sistema estabelecido por Delatte, de que a *lyra* é representada em três situações: ou está nas mãos do próprio morto, representado como espírito junto à tumba, sendo tocada ou afinada; ou está nas mãos de um personagem que se aproxima à tumba para homenagear o morto, com o braço estendido, no gesto de quem oferece o instrumento; ou está depositada sobre o túmulo, qual um objeto votivo.

Contudo, nosso inventário de representações de instrumentos musicais em cenas funerárias sobre léцитos de fundo branco não se limita à *lyra*. Diferentemente do que foi apontado anteriormente por Delatte, constatamos que, apesar do predomínio da *lyra*, existe a representação de certa diversidade de instrumentos, o que com certeza nos reporta a uma perspectiva um pouco mais

múltipla de representações culturais que compunham o conjunto das concepções de morte vigentes entre os gregos do período clássico. A iconografia não somente aponta a representação de outros instrumentos (principalmente a *phorminx* e o *barbitos*), mas apresenta tipologias diferentes de cenas cotidianas assumindo caráter funerário, ambientadas notadamente no gineceu ou em clima de banquete.

Portanto, a interpretação de Delatte precisa ser repaginada, incorporando novas perspectivas, no sentido de um imaginário da morte mais multiforme.

De um lado, a representação da *lyra* nestas cenas funerárias extrapola o misticismo de base pitagórica: representar o morto, idealizado como jovem com a *lyra* nas mãos, consiste em uma heroização. Heroizá-lo na condição de praticante de música evidencia o destaque da Paideia musical na representação que os gregos faziam de si mesmos. E esta tradição cultural fixada no valor da experiência musical nos remete ao papel das Musas, na cultura em geral, e, em particular, numa concepção especial de pós-morte. Indica-nos ainda a possibilidade de que já no século quinto se disseminasse em Atenas uma visão da morte como ritual de passagem e iniciação à esfera das Musas, crença que se propagou de forma mais visível no período helenístico e imperial, vindo a se configurar em uma crença na imortalidade (OLMOS, 1993, p.216. MARROU, 1964, p.239, 244 e 248).

De certa forma, os vasos que representam o morto ou a morta tocando *phormoinx* reforçam esta vinculação ao domínio das Musas (Fig. 17). O jogo de contraposição que o Pintor de Aquiles faz na iconografia de dois *lekythoi* de fundo branco, ao opor uma mulher (morta) tocando *phorminx* sentada em um *klismos* no gineceu (Fig. 19) a uma Musa sentada sobre uma base rochosa, tocando *phorminx*, no monte sagrado das Musas, o Hélicon (Fig. 20), é uma prova cabal dessa relação. Estabelece um contraponto entre as duas figuras femininas (morta e deusa), que na verdade é uma relação semântica complementar, ao indicar a heroização da morta ao colocá-la no domínio das Musas.

De outro lado, como acabamos de referir, a *lyra* não é o único instrumento representado. Em alguns casos, a representação de outros instrumentos nos reporta a outras concepções sobre a morte, as quais são evidenciadas em cenas de tipologias distintas, igualmente funerárias, representadas sobre os *lekythoi* brancos¹⁸.

Este é o caso do *alabastron* de fundo branco de Atenas, em que o morto (que se identifica pela silhueta de um túmulo ao fundo) participa de um banquete, divertindo-se, provavelmente cantando¹⁹, ao som do acompanhamento do *aulos* tocado por uma hetaira (Fig. 15). A ideia da morte como um banquete perpétuo, animada não somente pela música da *lyra*, mas também do *aulós*, está presente em alguns autores antigos (Luc. VH 2.5. Aristoph. Ra154-7). Se relacionarmos este vaso com a coleção de relevos votivos áticos que

A temática musical na iconografia dos lekythoi de fundo branco

representam banquetes funerários (Fig. 3), bem como com os banquetes funerários representados nas pinturas de tumbas etruscas ou paestanas, percebemos que esta crença no banquete eterno, do qual o consumo do vinho fazia parte²⁰, se espalhou por várias regiões do mundo grego ou de influência grega. E este é o provável sentido da estela funerária de Akarnia (Fig. 16), em que o morto, semi-nu, com manto jogado sobre os ombros, parece-nos um participante de um *komos*.

Constatamos assim que a representação de instrumentos musicais na iconografia funerária dos *lekythoi* de fundo branco traz à tona uma diversidade de concepções da morte. Todas, porém, concepções especiais, em que o simbolismo da música, além de seu sentido de heroização, traz consigo dimensões místicas que abrem caminhos alternativos à morte comum no reinado de Hades. Sob a proteção das Musas ou em um banquete eterno, a imagem da morte suscitada pela música da *lyra*, do *barbitos* ou da *phorminx* funcionam como garantias de imortalidade. Sem dúvida, visões reconfortantes!

Documentação literária

- ANTHOLOGIE GRECQUE*. Épigrammes Amoureuses et Épigrammes Votives. Suivies de l'Appendice Planudéen. (Vol. I). Traduit par Maurice Rat, Classiques Garnier, Paris: Librairie Garnier, 1938.
- ANTHOLOGIE GRECQUE*. Épigrammes Funéraires et Épigrammes Descriptives (Vol. II). Traduit par Maurice Rat, Classiques Garnier, Paris: Librairie Garnier, 1941.
- APOLLONIOS DE RODES. *Les Argonautiques*. Traduction par E. Delage. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- ARISTOPHANE. *Théâtre Complet*, 1. Traduction, introduction, notices e notes par Marc-Jean Alfonsi. Paris: GF-Flammarion, 1995 (1966).
- CICERON. *On the Republic. On the Laws*. Translated by W. Keyes Clinton. Londres: Loeb Classical Library, 1928.
- CLEMENT OF ALEXANDRIA. *The Exhortation to the Greeks. The Rich Man's Salvation. To the Newly Baptized (fragment)*. Translation by G. W. Butterworth. Londres: Loeb Classical Library, 1919.
- ELDER PHILOSTRATUS. *Imagines*. YOUNGER PHILOSTRATUS. *Imagines*. CALLISTRATUS. *Descriptions*. Translated by Arthur Fairbanks. Harvard: Loeb Classical Library, 1931.
- EURIPIDE. *Tragédies*. Tome I: Le Cyclope. - Alceste. - Médée. - Les Héraclides. Texte établi et traduit para Louis Méridier. 11^e ed., Paris : Les Belles Lettres, 2009.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes*. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Tragédia Grega Vol. 5, 4^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- Greek Lyric*. Stesichorus. Ibycus. Simonides and Others. Translated by David Campbell. Londres : Loeb Classical Library, 1991.
- HYGIN. *L'astronomie*. Texte établie et traduit par André Le Boeuffe. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- Hymnes Homériques (des)*. Trad. par H. Hignart. Paris: Lib. Auguste Durand, 1864.
- ISOCRATES. Translated by George Norlin. Cambridge: Harvard University Press; Londre: William Heinemann Ltda., 1980

- JAMBLIQUE. *Les mystères d'Égypte*. Traduction par E. Des Places. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- LUCIANO. *Obras II*. Biblioteca de Obras Clásicas, Madrid: Gredos, 1990.
- MACROBE. *Commentaire au Songe de Scipion*. (In Ciceronis Somnium Scipionis) 2 volumes, Edição bilingue latim/francês. Introdução, tradução e notas de Mireille Armisen-Marchetti. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- PAUSANIAS. *Description of Greece*. Illustrations and Index. Ed. By R. E. Wycherley, Harvard: Loeb Classical Library, 1932.
- PLATON. *Oeuvres complètes*. Traduction nouvelle et notes par Léon Robin. Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Librairie Gallimard, 1959.
- PLUTARCH. *Moralia*. Translation by Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd., 1936.
- VARRÃO, fr., Apud. Escólio a Virgílio, in: Parisinus lat. 7930, SAVAGE, in: *Trans. Am. Phil. Ass.* 56, 1925, p. 229 sq.

Referências bibliográficas

- BÉLIS, A. À propos de la coupe CA 480 du Louvre. *BCH*, 116, p.53-59, 1992.
- BOYANCÉ, Pierre. *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*. 6ª ed. Paris: Boccard, 1937.
- BREMMER, J. Orpheus from Guru to Gay. in: BORGEAUD, Ph. (ed.) *Orphisme et Orphée*. En l'honneur de Jean Rukhardt. Genebra: Librairie Droz, 1991, p.13-30.
- BROMMER, F. *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*. Marburg, 1973.
- BUNDRICK, Sheramy Deanna. *Expression of harmony: Representation of female musicians in fifth-century athenian vase painting*. Dissertação. Michigan: UMI – Dissertation Service, 2000 (1998).
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardocárcaica e clássica (540-400 a.C.)*. O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos. 3 vols. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- CERQUEIRA, F. V. A ascensão da alma por meio da música. Uma abordagem iconográfica dos poderes da música no mito de Orfeu. *ITER – Encuentros*. El ascenso. Pegasos o las alas del alma. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago, Centro de Estudios Clásicos, p.133-142, 2001b.
- CUMONT, François. *Mysticisme astral dans l'Antiquité*. *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1909.
- DELATTE, A. La musique au tombeau dans l'Antiquité. *RA* 21, p.218-32, 1913.
- DESBALS, Marie-Anne. *La Thrace et les thraces dans l'imagerie grec aux époque archaïque et classique*. *Littérature et iconographie*. Tese de doutorado, 1997.
- KAROUZOU, Semni. Scènes de palèstre. *BCH* 86, p.433-5, pr. XVI-XVII, 1962.
- KERN, O. Der Kitharode Orpheus. *MDAI* 63/64, p.107-10, 1938/39.
- KURTZ, D. C. *Athenian White Lekythoi*. *Patterns and Painters*. Oxford: The Clarendon Press, 1975.
- KURTZ, D. C. & BOARDMAN, J. *Greek Burial Customs*. Londres: Thomas and Hudson, 1971.
- MAAS, Martha & SNYDER, Jane MacIntosh. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1989.

A temática musical na iconografia dos *lekythoi* de fundo branco

- MARROU, Henri-Iréné. Μουσικός ανηρ. *Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1964 (1938).
- MOLINA, F. Orfeo músico. *CFC*, 7, p.287-308, 1997.
- NOCK, A.D. The lúra of Orpheus. *The Classical Review* 41, p.171, 1927.
- OLMOS, Ricardo. *Catalogo de los vasos griegos del Museu Nacional de Bellas Artes de la Habana*. Madri: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.
- PANYAGUA, E. R. Catalogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo. *Helmantica* 70, p. 89, nº 4, 1972.
- POTTIER, E. *Études sur les lécythes blancs attiques à representations funéraires*. Paris: Ernest Thorin, 1883, p. 51-74 ("Le culte au tombeau").
- ROBERTS, Rutherford S. *The Attic Pyxis*. Chicago, 1978.
- SHAPIRO, H. A. The iconography of mourning in athenian art. *AJA*, 95, p.629-57, 1991.
- SVENBRO, Jesper. Ton luth, à quoi bom?. La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque. *Métis*, 7, p.135-60, 1992.

Notas

¹ Na década de 420-10 a.C., ocorre uma retomada do uso das lápides funerárias, contemporaneamente à fase final de uso dos *lekythoi* de fundo branco, que entrarão em desuso na última década do século quinto.

² Rituais realizados após o término dos funerais, que compunham as obrigações do luto. Havia o ritual do terceiro dia (*ta trita*), do nono dia (*ta enata*), além das celebrações anuais. Nestas ocasiões, familiares realizavam visitas à tumba, para prestar homenagem ao morto.

³ Mesmo na Atenas democrática, o *gene* ainda desfrutava de muito prestígio e influência nas instituições que controlavam a vida religiosa e social, tendo inferência sobre adoções, ritos funerários e até sobre os enterros nas tumbas comunais dos heróis da democracia ática.

⁴ *Lekythos*. Fundo branco. Sem atribuição. Atenas, Museu do Cerâmico, vitrine 32 (maio de 1998), tumba P 28. Em torno de 420. Bibliografia: CERQUEIRA, 2001, cat. 509.2.

⁵ Halle, Runge, anteriormente Kern (ABV 659/12; Para 316; Add² 147).

⁶ *Hino homérico a Hermes* 20-51, especialmente: "mas, uma vez morta, tu poderás cantar muito bem" (HH 4.38), diz Hermes à tartaruga. Ver: SVENBRO, 1992, p.136-7.

⁷ O amor de Orfeu por Eurídice pertence a um estágio relativamente tardio do ciclo mitológico de Orfeu. Os testemunhos escritos mais antigos são Eurípides (Eur. *Al.* 357-362d), Platão (Plat. *Sym.* 179 d-e), Isócrates (Isoc. 11.8), indo até Eratóstenes (Eratosth. *Cat.* 24), diretor da Biblioteca de Alexandria em 234 a.C., e Plutarco (Plut. *Moralia* 566). Em alguns desses autores, sequer se menciona o nome da mulher de Orfeu. É provável que a história da descida de Orfeu ao Hades para resgatar Eurídice fosse mais popular na Magna Grécia, onde a força do pitagorismo propagava as crenças funerárias órficas. A disseminação dessa narrativa liga-se intrinsecamente ao avanço do pitagorismo, da Magna Grécia do séc. V até os círculos neopitagóricos de fins do Império romano.

⁸ *Lekythos*. Fundo branco. Pintor de Munique 2335 (ARV² 1168/132). Paris, Louvre, CA 612. Em torno de 430. À direita de uma estela ornamentada com fita, sentado sobre um *klismos*, um jovem – o morto –, com pés à base da estela, afinando sua *phorminx*; mulher

trazendo coelho como oferenda *Bibliografia*: BÉLIS, 1992, p.59, fig. 6, nota 12. CERQUEIRA, 2001, cat. 514.1.

⁹ *Pyxis*. Figuras vermelhas. Pintor de Hesíodo (ARV² 779/1). Boston, Museum of Fine Arts, 98.887. 470-50. *Bibliografia*: ROBERTS, 1978, p. 59, pr. 34.3.

¹⁰ É preciso notar que autores como BEAZLEY (Para 416) e MAAS, SNYDER (1989, p.140-1), identificam-na como uma Musa, não obstante a demarcação espacial do gineceu pelo *diphros*, espelho e coroa.

¹¹ São Petersburgo, Hermitage, 210. *Bibliografia*: *Catálogo de vasos do Hermitage. São Petersburgo*, 1967, nº 100, pr. LXXIII.

¹² *Pyxis*. Figuras vermelhas. Sem atribuição. Atenas, proveniente da rua Aioulou. 430-20. *Bib.*: ROBERTS, 1978.p. 125, nº 2, pr. 76.2.

¹³ *Pelike*. Figuras vermelhas. Pintor de Munique 2335 (ARV² 1162/14). Munique, Antikensammlung, 2362. Em torno de 430. *Bibliografia*.: CVA Munique 2 (Alemanha 6) pr. 76.2.

¹⁴ Ânfora de colo. Pintor de Peleu (ARV² 1039/13). Londres, Museu Britânico, E 271.

¹⁵ Beazley apresenta outro número de inventário: 1889.1016 (v. 266).

¹⁶ Na série de léцитos de fundo branco com cenas de mulheres no gineceu, retratadas entre 450-30, exclusivamente pelo Pintor de Aquiles, descritas anteriormente por Beazley como “*mistress and maid*”, foram posteriormente identificadas por Shapiro como momento de preparo para a visita à tumba: para ele, as oferendas que elas levam, como caixas com fitas, *lekythoi* e *alabastro*, deixam-nos claro que estão se preparando para uma visita ao túmulo de um parente falecido.

¹⁷ Ver nota 9.

¹⁸ Após o término da editoração deste artigo, em visita ao Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, em Roma, em maio de 2013, fui surpreendido por um léцитo de fundo branco em que se vê a representação de uma cena de homenagem ao morto junto à tumba, com a presença de uma mulher e de um jovem, na qual o jovem se aproxima da estela funerária com a mão estendida, segurando um par de tubos de *aulos*. Deixo aqui em aberto as possibilidades de interpretação deste vaso, elencando porém três delas: a) seria o próprio morto, segurando o *aulos* como seu instrumento?; b) seria uma oferenda votiva ao morto, trazida por seu amigo ou aparentado, simbolizando a música dos banquetes como um símbolo da felicidade após a morte? (cf. Figura 15); c) seria referência à música do *threnos*, acompanhada pelo *aulos*, cuja performance poderia ocorrer nestes rituais funerários? Em princípio, descartaria a primeira alternativa, pela caracterização e gestualidade do personagem que segura o instrumento, e ficaria entre as duas últimas, achando mais provável a segunda hipótese.

¹⁹ Como indica a convenção própria da iconografia do banquete, na qual se indica que um conviva está cantando, ao representar o seu braço direito sendo levado à cabeça.

²⁰ Observe-se os recipientes para consumir a bebida nas mãos das representações dos mortos no relevo votivo e no *alabastron*.