



Agência musical de Dioniso e Ariadne na pintura dos vasos ápiculos

Musical agency of Dionysus and Ariadne on the Apulian vase-painting

Fábio Vergara Cerqueira

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul/Brasil

fabiovergara@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-8864-7762>

Resumo: O artigo trata de iconografia musical de Dioniso e de Ariadne, evidenciando as novas ênfases que lhes foram conferidas pela iconografia da Magna Grécia. Comparando-se as pinturas dos vasos áticos e ápiculos, nota-se o quanto Dioniso e Ariadne são revestidos de uma agência musical especial. Dioniso não somente passa a tocar instrumentos musicais ele mesmo, como desenvolve uma forte ligação com a cítara retangular ápicula. Afrodite é apresentada de modo muito singular como uma *auletris*, atributo musical ausente na iconografia ática. Procuro interpretar os sentidos destas mudanças.

Palavras-chave: Iconografia; instrumentos musicais; Magna Grécia; Arqueologia da música; Dioniso e Ariadne.

Abstract: In this paper, I investigate the musical iconography of Dionysus and Ariadne, in particular, the new approach on these figures in the iconography of Magna Grecia. A comparison of Attic and Apulian vase-painting makes clear the extent to which Dionysus and Ariadne evolved to occupy a novel place in the context of music: now they have a distinguished musical agency. Thus, Dionysus begins to play musical instruments in vases iconography; furthermore, he shows now a particularly strong association with the Apulian rectangular cithara. Ariadne is presented in a unique manner as an *auletris*, a musical attribute that is unattested in Attic iconography. Here, I offer an assessment of the significance of these developments.

Keywords: Iconography; Musical Instruments; Magna Graecia; Music Archaeology; Dionysus and Ariadne

Introdução

Os encontros entre diferentes culturas travados nos ambientes em que se instalaram os núcleos coloniais gregos, em regiões variadas do Mediterrâneo e do Mar Negro, resultaram ao longo de quatro a cinco séculos nas formas as mais variadas de interculturalidade, em que as trocas culturais foram permeadas ora por relações conflitivas (conquistas territoriais, guerras), ora por relações mais pacíficas (casamentos interétnicos, comércio, migrações e deslocamentos regionais internos). Hoje o conceito de “aculturação”, que carrega uma visão colonizadora, *unidirecional* – de um conquistador que dominaria o conquistado, expropriando-o de sua cultura e impondo a sua, como se a cultura do colonizado fosse uma folha em branco –, cede lugar a conceitos como transculturação, hibridização, crioulização, integração, *glocalização*, entre outros, que, em linhas gerais, pressupõem que exista uma negociação cultural, independentemente dos graus de assimetria entre essas relações, por meio da qual são afetadas ambas as culturas (a daquele que chegou e se instalou, e a daquele que aí estava e passou a conviver com o povo que se instalou), transformando-se, ao mesmo tempo em que geram manifestações culturais novas. Assim, passou-se a buscar a compreensão da assim chamada *helenização* por meio de um paradigma de maior complexidade, não mais entendida como uma via de mão única.

No contexto do Sul da Itália, este processo de miscigenação cultural greco-indígena se instaura progressivamente a partir da instalação de Pitacusa, na ilha de Ísquia, e de Cuma, na Bahia de Nápoles, ao longo do segundo quartel do século VIII, momento de início do que chamamos de “colonização grega”, e se prolonga até o processo de “descolonização” grega, travado entre finais do V e início do III século, quando ocorre, primeiro, a “descolonização” promovida por povos itálicos (nomeadamente, os lucânicos, os brúttios, os dáunios, os peucécios e os messápios), e, na sequência, a “romanização” do sul da península, iniciada na segunda metade do século IV e concluída ao longo do século III.

Para melhor compreensão dos componentes étnicos envolvidos neste processo, desde a Antiguidade convencionou-se chamar de “italiotas”, de um lado, os gregos e seus descendentes instalados nas fundações coloniais da Itália meridional, das quais a maioria veio a se

tornar pujante centro urbano, e de “itálicos”, os vários povos nativos, modernamente denominados também “indígenas”, os quais não são propriamente autóctones, mas povos não gregos que realizam diferentes migrações e etnogêneses no Sul da Itália desde o final da Idade do Bronze. Entre estes povos itálicos estavam os iápigas, aos quais se agrega a denominação de ápulos no século IV, e que compreendiam diferentes etnias, com a subdivisão predominante em três povos: os messápios, mais ao Sul, na atual Península do Salento, os peucécios, mais ao centro, e os dáunios, mais ao norte.

Entre outros fenômenos culturais, as religiões, assim como a concepção e a expressão visual das divindades, passam assim por processos de miscigenação dessa ordem. Nosso foco aqui será observar algumas mudanças processadas na representação visual do deus Dioniso na iconografia dos vasos itálicos. Majoritariamente analisaremos a cerâmica que se convencionou chamar “ápula”, em especial os vasos ápulos de figuras vermelhas, produzidos inicialmente em Tarento, a partir de aproximadamente 430 a.C., mas que desde meados do século seguinte começam também a ser produzidos em cidades indígenas situadas na hinterlândia ápula, como Ruvo, no norte da Peucécia, e Canosa, no Sul da Dáunia. Todavia, não nos furtaremos a observar como o tema foi tratado entre pintores de vasos de outras oficinas itálicas, como a lucânica (produzida em Metaponto) e a campânica (tendo Cuma e Cápua como principais centros de produção), visto que o fenômeno cultural e suas abordagens iconográficas ecoam também nessas regiões.

Sabemos que o dionisismo alcançou grande popularidade no sul da Itália, ligado a expectativas com relação ao além-túmulo, mas, nesse ambiente greco-indígena interculturalizado, sua crença ganha novas colorações. Quero observar aqui os aspectos musicais da representação do deus Dioniso. Além disso, entendo que o mesmo ambiente cultural que reconfigura a personalidade musical de Dioniso contamina também a personalidade de Ariadne, atribuindo-lhe agência musical, tornando essa princesa cretense em uma *auletris* (Vergara Cerqueira; Fabri, 2021, p. 170), atributo sem precedentes na iconografia anterior e coeva da Grécia egeia, onde, quando relacionada à música, é uma *lyra* que colocavam em suas mãos, ou eventualmente, na virada do século V/IV a.C., até uma harpa.

Musicalidade de Dioniso na iconografia ática

A ambiência musical de Dioniso, dos sons praticados pelo seu *thiasos*, seu animado cortejo composto por sátiros e mênades – aos quais se acrescentam com o tempo pãs,¹ assim como iniciadas e iniciados –, é marcada por uma sonoridade vibrante, com sons estridentes e ritmados, por vezes desconcertantes (Bélis, 1988, p. 10-29). O elemento sonoro mais universal na iconografia dos cortejos dionisíacos, sejam estes mais marcadamente mitológicos ou ritualísticos, é o *tympanon*, que pode ser visto com mais frequência nas mãos de mênades, mas, com o tempo e com a diversificação de contextos regionais de produção iconográfica, também nas mãos de sátiros, de bacantes ou rapazes iniciados. Ao som surdo do *tympanon* soma-se por contraste a estridência do som soprado do *aulos*, por vezes optando-se pelo efeito de um som mais rouco, ao se ajustar uma surdina na extremidade do tubo esquerdo, aí tendo-se o que era conhecido como *aulos* frígio. Podiam somar-se outros instrumentos rítmicos, como os címbalos e as castanholas, as quais eram muito importantes na cena musical dionisíaca.

No culto dionisíaco, a aceleração dos ritmos marcados pelos *krotala* (castanholas) contribuía para se atingir o frenesi, o transe sendo alcançado enquanto a dança se tornava cada vez mais rápida (Bélis, 1988, p. 20). Na iconografia do cortejo dionisíaco, tal como projetado pelos pintores áticos, o *krotalon* aparecia marcadamente como um instrumento feminino. Em nosso inventário, levantamos 16 casos de mênades tocando *krotalon*, contra dois de sátiros. Os *krotala* eram primordialmente um instrumento rítmico, sendo assim essenciais nos rituais dionisíacos, somando-se ao *tympanon*, pois favoreciam o transe.

À guisa de ilustração, elencamos oito exemplos de *thiasos* com *tympanon* na iconografia dos vasos áticos, que refletem seu papel nesses rituais (Bélis, 1988, p. 20; Vergara Cerqueira, 2001, p. 243-246). A primeira constatação que devemos apontar é que, ao longo do extenso período em que registramos sua utilização na pintura de vasos áticos,

¹ Motivo introduzido na pintura de vasos ápicos, pelo Pintor de Tarpoley, da segunda geração de pintores do Estilo Ápulo Antigo, no assim chamado Estilo Simples, entre 400 e 380 a.C.

ele está sempre nas mãos das mênades. A representação mais recuada do *tympanon* no *thiasos*, em mãos de uma mênade, encontra-se em uma cratera com colunas do início do segundo quartel do séc. V. Trata-se de um vaso do Pintor de Agrigento, datado entre 475 e 460 a.C.:² em um grupo de quatro mênades, para nosso estudo da música destaca-se a da esquerda, que está percutindo um *tympanon* com a mão direita. O *tympanon* aparece em uma obra-prima do Pintor de Sotheby, datada de aproximadamente uma década mais tarde, uma *pyxis* policromada de fundo branco.³ Vemos várias bacantes praticando um ritual dionisíaco – não conseguimos distinguir se o pintor representa mênades ou personagens reais. Enquanto três delas entram em transe dançando e segurando ramalhetes e serpentes, observadas por uma corsa, duas executam a música que induz ao transe, uma delas tocando *aulos*, outra percutindo o *tympanon*.

Dois pintores ligados ao círculo de Polygnotos representaram mênades tocando *tympanon* entre as décadas de 40 e 30 do séc. V: o Pintor de Curti⁴ e o Pintor de Kleophon⁵ – o primeiro retrata uma mênade tocando *tympanon* em presença de Dioniso e de um sileno que toca *aulos* (Figura 1), o segundo, uma mênade percutindo o *tympanon* e um sileno soprando *aulos*, em uma cena de retorno de Hefesto.

² Cratera com colunas. Primeiros Maneiristas (III). The Agrigento Painter (ARV² 575/22). Bolonha, Museo Civico, 258 (Ar. 5). 475-60. *Bibl.*: CVA Bolonha 1 (Itália 5) III I c, pr. 50.2-3.

³ *Pyxis*. Pintor de Sotheby. (ARV² 774/1; Add² 287) Baltimore/Maryland, The Walters Art Gallery, 48.2019. 460-50. *Bibl.*: CVA The Walters Art Gallery, Baltimore/Maryland (EUA 28) pr. 50-60.

⁴ Cratera campaniforme. Pintor de Curti. The Polygnotos Group (ARV² 1042/1). Harvard, Cambridge, Fogg Museum, 1960.343. Em torno de 440. Foto: © President and Fellows of Harvard College. Disponível em <https://harvardartmuseums.org/collections/object/290813>. Acesso em: 07 out. 2023.

⁵ Cratera com volutas. The Kleophon Painter (ARV² 1143/1; 1684; Para 455; Add² 164). Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, 44894 (T. 57 C VP). Em torno de 430. Berti, 1991, pr. 31.

Figura 1



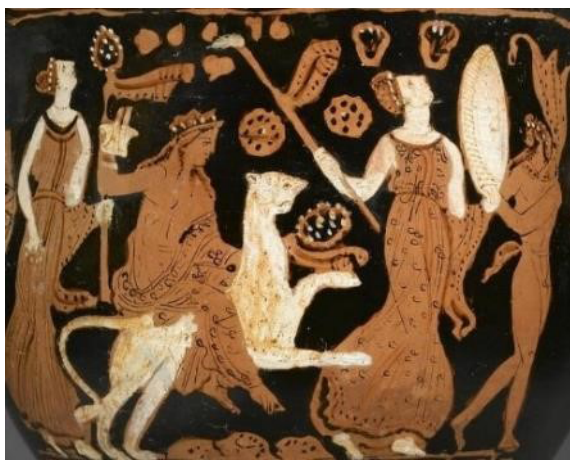
A associação entre o sileno tocando *aulos* e a mênade percutindo o *tympanon* torna-se recorrente na iconografia do *thiasos* ao longo do séc. IV. No friso de uma cratera com volutas da primeira década do séc. IV,⁶ vemos a figura de um jovem Dioniso nu, sentado, entre duas mênades em transe dançando com um *tympanon*, ao som da melodia de um *aulos* tocado por um sileno. Em uma cratera campaniforme pouco posterior, do Pintor do Thyrsos Negro,⁷ uma mênade, exuberante, ocupa o centro da cena, segurando um *thyrsos* e um grande *tympanon*, entre dois sátiros, um

⁶ Cratera com volutas. Pintor eclético, influenciado pelas cenas de Iliopersis e Centauromaquia. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale, VP T. 136. 400-390. *Bib.*: CVA Ferrara 1 (Itália 37) pr. 13.1-5.

⁷ Cratera campaniforme. The Black Thyrsus Painter (ARV² 1431/6; Add² 376). Viena, Kunsthistorisches Museum, 624. Primeiro quartel do séc. IV. *Bib.*: CVA Viena 3 (Áustria 3) pr. 127.1-2.

deles tocando *aulos*. Em outra cratera do mesmo pintor⁸ aparece de novo o sileno soprando *aulos*; agora, porém, ao invés de uma mênade tocando *tympanon*, temos duas. Uma cratera do Louvre,⁹ de estilo ático tardio, do primeiro quartel do século IV, repete a combinação entre o sileno *auletes* e a mênade com *tympanon*; o interessante é o jovem Dioniso sentado sobre um tigre, atraído pelo *tympanon* da mênade (Figura 2). As duas mênades são representadas com a cabeça voltada para o alto, um gestema que indica a experiência de alteração de consciência propiciada pelo transe dionisiaco, ao qual o *tympanon* se associa.

Figura 2



A cratera do Louvre mostra o caminho que resultará no sistema iconográfico dos famosos mosaicos helenísticos de Delos representando o deus Dioniso sobre um tigre, e, em especial, o mosaico da Casa das Máscaras, com o deus sobre uma pantera, com *thyrsos* e um *tympanon*

⁸ Cratera campaniforme. The Black Thyrsus Painter (ARV² 1431/7; Add² 376). Viena, Kunsthistorisches Museum, 801. Primeiro quartel do séc. IV. *Bib.*: CVA Viena 3 (Austria 3) pr. 127.3-4.

⁹ Cratera campaniforme. The Black Thyrsus Painter. Paris, Louvre, G 511 (ED 112). c. 400-375. *Bib.*: CVA Louvre 5 (França 8) III I e, pr. 3.1-3. © 2010 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal. Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010270360>>. Acesso em: 07 out. 2023.

na mão esquerda.¹⁰ Mas, do ponto de vista musical, há uma longa caminhada de cerca de dois séculos entre a cratera ática do Pintor do Thyrsos Negro e o mosaico helenístico deliano. A pintura dos vasos áticos revela uma rica e multíssona atmosfera musical dionisiaca, mas não confere a Dioniso agência musical. A música é produzida pelos que o rodeiam, mas não pelo deus em si. Sátiros e silenos, inclusive, podem fazer uso de instrumentos que nossas análises simbólicas mecanicistas modernas tendem a vincular mais a Apolo, como a *lyra* e mesmo a *kithara* de concerto.¹¹ Mas não Dioniso: para a representação que dele fazem os pintores de vasos áticos, ele não toca nem instrumentos de sopro, nem tampouco de cordas ou de percussão.

Vale ressaltar a notável exceção de uma *kylix* do Pintor de Brygos, de aproximadamente 480 a.C. (Figura 3).¹² No medalhão desta taça, o pintor representa Dioniso, em seus trajes femininos (*chiton* pregueado, manto bordado e sandálias), entre dois silenos que dançam, enquanto fazem soar as castanholas. O da esquerda segura, com a mão esquerda erguida, um grande galho de videira, com folhas e alguns cachos, enquanto com a direita abaixada está batendo um par de *krotala*. O da direita, com pele de pantera sobre os ombros, tem um par do instrumento em cada mão. O que há de especial nesta cena é a representação de Dioniso tocando *barbitos*, com *plektron*, com a cabeça erguida e a boca levemente aberta, indicando que canta. O Pintor de Brygos confere aqui uma dupla agência musical ao deus: o canto e a performance instrumental. Creio que aqui se enfatiza a relação de Dioniso com as festas que alegravam o cotidiano dos cidadãos atenienses, animadas pelo vinho, em especial o banquete e o *komos* (cortejo festivo), cujo esquema iconográfico tem forte ligação com aquele do *thiasos*. Na iconografia do banquete e do

¹⁰ Mosaico proveniente de Delos, Casa das Máscaras. 120-80 a.C. Delos, Museu Arqueológico.

¹¹ Cratera em cálice ática de figuras vermelhas. Epiktetos II, chamado Kleophrades Painter. 510-500 a.C. Cambridge, Harvard University, Fogg Museum of Art, inv. 1960.236 (Gift of Frederick M. Watkins). Fonte: Houser, 1979, n. 4. Sobre silenos com *kithara*, ver: Houser, 1979; Roos, 1951; Hochzermeyer, 1931; Buschor, 1943, 5, p. 71-73.

¹² *Kylix* ática de figuras vermelhas. The Brygos Painter. Paris, Cabinet des Médailles, inv. 575. Foto: Public Domain. ©wikicommons. Disponível em: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Dionysos_satyrs_Cdm_Paris_575.jpg>. Acesso em: 07 out. 2023.

komos, do último quartel do século VI e primeira metade do século V, o *barbitos* desponta como um instrumento da festa por excelência, e que, sob um critério de gênero, entre os instrumentos usados nestas ocasiões, era aquele mais ligado ao cidadão adulto.¹³

Figura 3



Ademais, nas cenas de banquete e de *komos*, ocorre uma associação bem pontual entre esse instrumento e as figuras masculinas travestidas, como no *rhyton* de figuras vermelhas do oleiro Charinos.¹⁴ Trata-se de um tipo de *drag-queen* ateniense, “homens barbudos vestindo trajas femininos: *chiton* com *kolpos*, *kekryphalos*, *sakkos*, mitra, brincos

¹³ Em um levantamento de 165 vasos com cenas de banquete, o *barbitos* está associado ao homem adulto em 23, ao efebo, em 13, e em um único a uma hetaira, que apenas o segura na mão, pertencendo provavelmente a um dos convivas; já o *aulos*, inversamente, ocorre associado à mulher (hetaira) em 63 cenas, ao efebo, em 30, e ao homem adulto, em apenas 11.

¹⁴ *Rhyton* ático de figuras vermelhas. 500-490. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, William Fund, 79.100. A respeito dessas figuras travestidas em Atenas, definidas como *tipo anacreônico*, ver: Vergara Cerqueira, 2014a; Caskey; Beazley, 1954, p. 58-60; Bonnet, 1996, p. 121-31; Frontisi-Ducroux; Lissarrague, 1983, p. 11-32, fig.2-15; Lissarrague, 1987, p. 16; Kurtz; Boardman, 1986, p. 35-70; Rumpf, 1953, p. 84-9; Slater, 1978, p. 185-95; Snyder, 1974, p. 244-6.

e até mesmo sombrinhas” (Vergara Cerqueira, 2001, p. 204), chamados “figuras anacreônicas”, pela sua associação ao poeta, que teria introduzido em Atenas essa moda vinda da Grécia do leste no final do século VI (Aristófanes *Tesmoforiantes* 160-164). O Dioniso da taça de Paris dialoga diretamente com os foliões travestidos, presentes em muitos vasos da mesma época. É com essa chave de interpretação que compreendo a excepcionalidade do Dioniso *barbitistes* da *kylix* do Cabinet des Médailles.

Musicalidade de Ariadne na iconografia ática

A esposa de Dioniso, Ariadne, não costuma aparecer nas cenas de *thiasos* representadas pelos pintores áticos até o final do século V, mas sua presença acontece em algumas tipologias de representação do banquete dionisíaco e por vezes em cenas claramente alusivas ao *hieros gamos*, a união sagrada entre o deus e a heroína (Figura 4).¹⁵

Figura 4



¹⁵ Cratera em cálice ática de figuras vermelhas (*Hieros gamos* de Dioniso e Ariadne). The Dinos Painter. 420-410 a.C. Atenas, Benaki Museum, inv. ΓΕ 43847. Disponível em: <https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=141842&lang=en>. Acesso em 18: out. 2023.

Boa parte das cenas de *thiasos* analisadas acima reportam quiçá a uma geografia imaginária da Frígia, de uma temporalidade anterior ao encontro entre o deus e a princesa cretense em Naxos, onde ela havia sido abandonada por Teseu¹⁶ e onde Dioniso a toma por esposa (Hesíodo *Teogonia* 947-949; Apolodoro *Epítome* I.8-9; Diodoro *Biblioteca* IV.61.4-5). De sua vida pregressa, da fase de sua paixão com Teseu, o pintor da *kylix* de Londres E 41¹⁷ (Figura 5), atribuída ao Pintor de Eufrônio, a representa em companhia do herói ateniense, este sim tocando uma *lyra*, atributo recorrente de heróis gregos em sua fase juvenil, mas que aqui carrega um simbolismo amoroso. A heroína, de modo recatado e receptivo diante da intenção amorosa que se expressa através da música da *lyra*, segura uma flor com a mão direita, e a ponta do seu vestido com a esquerda (conforme a esperada passividade feminina, ele seduz com a música da *lyra*, e ela é seduzida).

Figura 5



¹⁶ Cena representada em: Lécito ático de figuras vermelhas. Manner of the Pan Painter. c. 460 a.C. Tarento, Museu Arqueológico Nacional, inv. 4545.

¹⁷ *Kylix* ática de figuras vermelhas. Oleiro: Kachrylion. Euphronios Painter. 520-500 a.C. Londres, British Museum, inv. E 41 (1837,0609.58). © The Trustees of the British Museum - CC BY-NC-SA 4.0. Disponível em: <<https://www.britishmuseum.org/collection/image/1235864001>>. Acesso em: 07 out. 2023.

Na primeira metade do século V, desenvolve-se uma série iconográfica bastante numerosa (contabilizam-se atualmente em torno de 2000 vasos), provavelmente de destinação popular, em uma produção tardia de figuras negras, de desenho pouco elaborado. Estamos falando dos léцитos haimonianos, atribuídos ao Pintor de Haimon e respectivo grupo (Volioti, 2014; 2017). Com uma iconografia bastante estandardizada, nesses vasos, uma das cenas que se repete mostra a figura de uma mulher tocando *lyra* em um tipo de banquete – o que contrastaria com a regra geral da iconografia ática do *symposion*, que é não colocar a *lyra* nas mãos de mulheres (Vergara Cerqueira, 2005). Um exemplo pode ser encontrado no *lekythos* Hamburgo 1959.301 (Figura 6).¹⁸

Figura 6



O vaso de Hamburgo representa a cena-tipo. Ao centro, acomodado sobre um leito, está um homem, apoiando-se pelo cotovelo

¹⁸ Léцитo ático de figuras negras. The Haimon Group (ABV 551/339; Para 279; CVA 1, pr. 31.12), The Symposium Painter (Brümmer). Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, 1959.301. Foto: ©MKG Sammlung Online – Public Domain. Disponível em: <<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Lekythos-Symposium/1959.301/dc00125998>>. Acesso em: 07 out. 2023. Agradeço ao curador Frank Hildebrandt a atenção. Outros exemplos: 1) Frankfurt, Universität, 81 (ABV 551/335; CVA 4, pr. 17.2-4); 2) Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, 1959.301 (ABV 551/339; Para 279; CVA 1, pr. 31.12); 3) Paris, Bibliothèque Nationale, H 1119 (ABV 552/375; CVA 2, pr. 79.14); 4) Karlsruhe B 1551 (ABV 552/369; CVA 1, pr. 14.10-11); 5) Leipzig, Antiken Museum / Karl Marx Universität II, T 3571. (CVA 1 [DDR 2] pr. 37.3-5).

e olhando para a direita. Sentada na extremidade esquerda do leito, está a mulher (com um turbante na cabeça ou com um coque), que toca a *lyra*. O par está flanqueado por duas mulheres, sentadas uma de cada lado sobre um *diphros*. Elas batem palmas, marcando o ritmo da melodia. No campo, um ramo, com folhas e frutos.

Esse frasco traz um exemplo da farta produção de *lekythoi* de uma arte popular, que teve seu apogeu aproximadamente entre 490 e 470, num estilo de figuras negras tardio, tendo como principais artistas o Pintor de Haimon, seus seguidores conhecidos como Grupo de Haimon, entre eles o Pintor do Symposium, e o pintor mais tardio em figuras negras, o Pintor de Beldam. São em geral vasos de proporções reduzidas, com cerca de 15 a 20 cm em média, e com um desenho bastante vago, o que dificulta sua apreciação mais precisa, ao mesmo tempo em que acabou não despertando interesse maior entre os pesquisadores (Volioti, 2014; 2017). Nesses vasos, representa-se com frequência um banquete de classificação incerta;¹⁹ apesar do mobiliário (*kline* e *diphroi*), os frequentes ramos no campo sugerem que se situe em ambiente externo (o que o descaracterizaria como *symposion*, que se realizava no *andron*, sala de reuniões sociais masculinas da residência grega). Alguns autores veem figuras humanas comuns, outros arriscam identificar Dioniso, Ariadne e mênades. Do ponto de vista musical, interessa-nos que se repete uma figura feminina, por via de regra sentada, tocando um instrumento de cordas.

Há uma importante variação do tema, que pode ser conferida em um lécito de Heidelberg (Figura 7),²⁰ em que as mulheres sentadas batendo palma são substituídas por mênades que chegam, vindas dos dois flancos, montando mulas itifálicas,²¹ elemento que corroboraria a identificação do jovem simposiasta como Dioniso, e da moça tocadora de *lyra*, instrumento reconhecível pela forma dos braços, como Ariadne.

¹⁹ O motivo do banquete no Grupo de Haimon está catalogado por Beazley em ABV 551/339sq., ABV 706 e Para 279sq.

²⁰ *Lekythos* ático de figuras negras. Pintor de Haimon. Heidelberg, Archäologisches Museum der Universität, L 63 (CVA 4, pr. 176.1-2). Mesma cena sobre o *lekythos* Heidelberg L 62 (CVA 4, pr. 175.7-8). Foto: Autor (2023).

²¹ Outros exemplos: CVA Mannheim 1, pr. 20.3-4 e CVA Reading 1, pr. 13.1 (ABV 552/349).

Figura 7



Dada a raridade de hetairas tocando *lyra* na imagética ática do banquete, somos levados a pensar que essa extensa série de vasos populares retrate, na verdade, um banquete dionisíaco ao ar livre, e que a mulher tocando *lyra* deva ser identificada com Ariadne e não com uma cortesã – provavelmente, portanto, seriam representações da festa do *hieros gamos*. O que dificulta sustentar esta interpretação, na qual sou tentado a apostar, é que a iconografia ática no geral não reveste Ariadne de agência musical, ao menos até o final do século V. Porém, essa interpretação encontra respaldo na nova abordagem musical de Ariadne que se desenvolve, quase paralelamente, na pintura dos vasos áticos e ápulos, entre finais do século V e o transcurso do século IV.

Em uma *lekane* ática da oficina do Pintor de Meidias,²² datada de c. 410 a.C., proveniente da cidade portuária de Spina, hoje em Ferrara, temos a representação de um *thiasos*, no entorno da tampa do vaso, com a presença de Dioniso e Ariadne avançando para a direita, representados como casal. Um dos sátiros sopra o *aulos*, com uma pele de pantera

²² *Lekane* ática de figuras vermelhas (base e tampa). Proveniente de Spina, túmulo VP 162A. Workshop of the Meidias Painter. c. 410 a.C. Ferrara, Museo archeologico, inv. 5388. Fonte: Lezzi-Hafter; Zindel, 1991, fig. 9.

suspensa no braço; das três mênades, duas seguram um *tympanon*; e um Eros traz um terceiro *tympanon*. Dioniso, levando um *thyrsos*, segue de perto Ariadne, que se volta para ele: coloca sua mão direita nas costas dele, enquanto com a esquerda ela segura uma *lyra*. Em outra *lekane* ática de Spina, de autoria relacionada ao Pintor de Meleagro, datada de 400-390 a.C., temos agora, sobre a tampa, uma cena de *hieros gamos*, em que Ariadne aparece com a harpa, tipo *trigonon*.²³ O tema é retomado, algumas décadas mais tarde, em uma cratera ática do Pintor de Atenas 12592,²⁴ datada de c. 360-350 a.C., na qual vemos Dioniso e Ariadne festejando suas núpcias em companhia de mênades e sátiros (Figura 8). A música da harpa, tocada por Ariadne, anima a festa.

Figura 8



²³ *Lekane* ática de figuras vermelhas (base e tampa). Proveniente de Spina, túmulo VP 268A. Near to the Meleager Painter. c. 400-380 a.C. Ferrara, Museo Archeologico, inv. 6428. Fonte: Lezzi-Hafter; Zindel, 1991, fig. 10.

²⁴ Cratera campaniforme ática de figuras vermelhas. Proveniente de Spina, túmulo VP 270A. Painter of Athens 12592. c. 360-350 a.C. Ferrara, Museo Archeologico, inv. 6458. Fonte: Lezzi-Hafter; Zindel, 1991, fig. 11.

As representações de Ariadne harpista nas cenas do *hieros gamos* fazem eco às cenas da mulher, na sua transição de *nymphē* para *gyne*, tocando harpa após os festejos de casamento, durante a *epaulia*, como vemos em alguns *lebetes gamikos* do Pintor do Banho (Figura 9),²⁵ do último terço do século V. Dessa sorte, funciona como uma assimilação mútua entre a imagem da heroína, esposa do deus, e a imagem das cidadãs atenienses, como esposas, festejando seu casamento.

Figura 9



Para a melhor compreensão da personalidade musical de Ariadne, ganha relevância o cotejamento com a nova iconografia dionisíaca do século IV, composta no ambiente cultural da Magna Grécia, em especial em Tarento e nas cidades ápuas da região do Sudeste italiano, onde identificamos um fortalecimento da agência musical de Ariadne, que, a meu ver, tem como precursoras as representações do Pintor de Haimon e seu Grupo.

²⁵ *Lebes gamikos* ático de figuras vermelhas. The Washing Painter. 430-420 a.C. Nova Iorque, Metropolitan Museum, 16.73. Foto: Public Domain - ©www.metmuseum. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/249069>>. Acesso em: 14 out. 2023.

Nova musicalidade de Dioniso e de Ariadne na pintura dos vasos ápulos

Os pintores de vasos ápulos adotam preferencialmente a representação de um Dioniso jovem, imberbe, o que de resto é uma tendência que se anunciou nesse período de modo análogo na pintura de vasos gregos de outras regiões.²⁶ Essa nova tendência é acompanhada por outra inovação: a figura de Dioniso – ele em si, não seu contexto – passa a ligar-se, de modo variado, a uma diversidade de instrumentos musicais. As situações e os instrumentos variam. O instrumento pode estar junto a ele ou ele pode estar segurando, tocando ou recebendo algum instrumento, que lhe é alcançado por outra personagem. Esta indicação de uma agência musical de Dioniso é acompanhada por novos arranjos iconográficos, observáveis tanto quanto às personagens, tornando-se frequentes as figuras de Eros e de pãs, como quanto à ambientação (espaço e ação performada), de modo que as imagens de *thiasos* cedem lugar, nestas representações, a encontros alusivos a outros momentos. Interessa-me aqui pontuar a nova relação de Dioniso com os instrumentos musicais, que já estava consolidada no Estilo Ápulo Médio (370-340 a.C.), mas, para melhor compreendê-la, é preciso se levar em conta esses novos enquadramentos.

Os novos enquadramentos iconográficos de Dioniso e de Ariadne na iconografia ápula

Em uma cratera ápula de Cleveland do início do século IV a.C.,²⁷ em um lado do vaso vemos um *thiasos* liderado por uma mênade (ou bacante) tocando *tympanon*, seguida de um sileno soprando *aulos* e de Dioniso, jovem e imberbe, com *thyrsos* na mão (Figura 10a). No outro lado, que somos tentados a ver como a cena principal, ao centro está Dioniso, jovem e imberbe, representado como um busto (Figura 10b). O

²⁶ A tradição reporta concepções diversas do deus, ou como jovem, ou indicando que existiam as duas representações, como jovem na primeira adolescência (*Hino homérico a Dioniso* I.1-6) e como adulto com barba (Pausânias V.19.6; Macróbio *Saturnálias* I.18.9-12).

²⁷ Cratera campaniforme ápula. The Choregos Painter. c. 390-380 a.C. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 1989.73. Public Domain – Creative Commons (CCO 1.0). Disponível em: <<https://www.clevelandart.org/art/1989.73>>. Acesso em: 14 out. 2023.

pintor o dimensionou em tamanho proporcionalmente muito maior que os dois atores cômicos, representados como sátiros. Um destes colhe uva, de um grande parreiral que ocupa a parte superior da cena, e o outro segura um *skyphos*. Esse vaso, destinado a se beber vinho, carrega por sua vez uma iconografia de figuras negras, em que um personagem dança ao som do *aulos*, tocado por um segundo (Figura 10c).

Figura 10a-b



Essa iconografia “infra”, “secundária”, do vaso dentro do vaso, ecoa a relação de Dioniso com as danças ritmadas pelo *aulos* e performatizadas em contexto de consumo festivo do vinho, assim como com o trabalho na vindima, que igualmente era acompanhado pela música do *aulos* (Vergara Cerqueira, 2016; 2013). De modo geral, por mais que esse vaso traga elementos inovadores em sua linguagem, a relação de Dioniso com os instrumentos musicais não aponta ainda para mudanças.

Figura 10c



Em uma *pelike* em Frankfurt,²⁸ Dioniso, jovem e imberbe, com um *thyrsos*, está ao centro, sentado, nu, exceto pelo manto, jogado sobre as pernas, que cobre seu sexo (Figura 11). Diante dele, um jovem sileno com uma *situla* e um alabastro, do qual ele verte um líquido sobre a *phiale*, que o deus segura com a mão direita erguida. Eles performatizam um ritual, observados por uma mulher com *thyrsos* (mênade ou iniciada), elegantemente trajada em um *chiton* pregueado acinturado, e por um Eros, que vemos em um nível superior, sentado sobre seu manto disposto no chão, e que aproxima uma fita da cabeça do deus, enquanto segura também uma *phiale*, tendo assim certa participação no ritual. Podemos pensar que o pintor faz, por meio desta figura de um jovem Dioniso, a projeção de um jovem comum em ritual de iniciação nos mistérios dionisíacos. No canto superior direito, um *tympanon*, que não teria aí papel a desempenhar nesse momento do ritual, mas que o pintor se preocupou em retratar nesta cena, para evidenciar sua pertinência ao campo musical de rituais

²⁸ *Pelike* ápula de figuras vermelhas. Near to the Painter of the Macinagrossa Stands. 380-370 a.C. Frankfurt, Archäologisches Museum, Museum für Vor- und Frühgeschichte, inv. VF 587. CVA Frankfurt am Main III, pl. 11.

ligados a Dioniso. Do mesmo modo que na cratera de Cleveland, a *pelike* de Frankfurt expressa novos arranjos iconográficos, com uma nova abordagem visual de rituais dionisíacos; mas, com relação à musicalidade de Dioniso, não anuncia quaisquer novidades.

Figura 11



Uma *pelike* fragmentária conservada hoje em Malibu retoma a combinação musical recorrente na iconografia ática, figurando um sileno que sopra o *aulos* e uma mênade com *tympanon* (Figura 12).²⁹ O ritmo do *aulos* motiva um outro sileno a dançar, ou ao menos a tentar, visto que um Eros infantil se agarra a sua perna, atrapalhando seu movimento. Essa cena, com contornos cômicos, está sendo observada pelo par sentado sobre o chão, ao centro, onde vemos Dioniso e uma companheira, com *himation* parcialmente coberto por uma pele de pantera. Esta moça segura um *thyrsos*, assim como a que tem o *tympanon*, podendo ser facilmente tomada por uma mênade também. No entanto, na condição de consorte de Dioniso, trata-se de Ariadne. Aproxima-se, voando, do alto, um segundo Eros, que traz uma fita em cada mão, o que indica a conotação

²⁹ *Pelike* ápula de figuras vermelhas (fragmentária). The Suckling-Salting Group. 360-350 BC. Malibu, Paul Getty Museum, 86.AE.402. Foto: © J. Paul Getty Trust – Open Content Program CCO-Public Domain. Disponível em: <<https://www.getty.edu/art/collection/object/103WBD>>. Acesso em: 07 out. 2023.

amorosa da ocasião representada, pelo significado que tem colocar as fitas na cabeça do jovem par de noivos. Vemos aqui um elemento muito marcante da imaginária e do imaginário ápulo: a aproximação entre os domínios de Dioniso e de Afrodite.

Figura 12



De fato, a pintura de vasos ápulos se interessa muito por representar Dioniso e Ariadne como casal, em cenas que remetem à vida pré-nupcial e conjugal, sendo muito frequente a associação com Eros, simbolizando a coroação da relação amorosa, e ao mesmo tempo como projeção da expectativa de felicidade dos casais. Em uma cratera com volutas, hoje em Dresden, Dioniso e Ariadne estão sobre uma *kline*, acomodados sobre um colchonete e almofadas. Não deixa de ser uma cena de namoro, porém a heroína segura uma *phiale*, reportando-se assim à necessidade de rituais pré-nupciais para a concretização do casamento (Vergara Cerqueira, 2022a). Estão ao ar livre, entre pés de videira, com folhas e cachos, que dominam a cena. De cada lado da *kline*, um Eros: o da esquerda tem nas mãos uma coroa de folhas e um *kantharos*; o da direita, uma *phiale*. Ou seja, mais do que um namoro, a cena traz um

ritual de iniciação amorosa, coroado com a participação das entidades aladas. Na parte inferior da cena, um jovem sileno alimenta um bode. Essa cena em si não tem componentes musicais, mas o traço regional da abordagem amorosa no tratamento iconográfico de Dioniso e Ariadne é constitutivo da nova musicalidade que lhes é atribuída.

Em uma *pelike* de Glasgow (Figura 13),³⁰ o interesse do pintor é mostrar Dioniso e Ariadne entregues às carícias amorosas, em presença, acima do casal, de um Eros, e, mais abaixo, de um jovem sátiro, nu e com *thyrsos*, que está tocando um *tympanon*, que em si não tem relação com o momento afetivo, quase sexual, mas que faz a conexão com a esfera dionisíaca. Interessante observar, entre os objetos no chão, um *kantharos*, que pertence a Dioniso e que se liga ao consumo do vinho, mas que não está em destaque neste momento, e um *kalathos*, que nada tem a ver com o domínio dionisíaco, mas que tudo tem a ver com o de Afrodite, como símbolo da vida conjugal, das obrigações de Ariadne como esposa.

Figura 13



³⁰ *Pelike* ápula de figuras vermelhas. Near to the Ruvo Painter. 380-370 a.C. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, inv. 1905.159. CVA Glasgow pl. 34.4-6.

A nova relação de Dioniso com os instrumentos: a agência musical

Uma cratera em volutas do Pintor de Tarpoley (Figura 14),³¹ datada de 400-380 a.C., está representada uma cena de *thiasos* composto por duas mênades, um sileno e Dioniso. O sileno está incumbido de fazer soar o *tympanon*. Com o avanço do ritual, duas mênades dançam. Atenção especial devemos conferir à da direita, com um *thyrsos* e um cutelo na mão, cabeça para o alto, que está sendo conduzida ao transe pelo próprio deus, jovem, nu, manto jogado sobre o braço, com um *thyrsos*, que agita um sino diretamente sobre a mênade, observando-a atentamente, enquanto o som do idiofone a induz à alteração de consciência necessária à efetivação do ritual. Em outra cratera com volutas ápula, do mesmo período, proveniente de Ruvo, vemos novamente Dioniso jovem, nu, com *thyrsos*, agitando um sino, enquanto o *thiasos* avança, com uma mênade tocando *tympanon* e dois sátiros, um deles com uma tocha, indicando o horário noturno do cortejo.³² O próprio deus produzindo os efeitos sonoros que induzem os participantes dos mistérios ao transe é uma novidade introduzida pelos pintores tarentinos.

Figura 14



³¹ Cratera em volutas ápula de figuras vermelhas. The Tarpey Painter (RVAp 5/25, pl. 12.54). 400-380 a.C. Genebra, Musée d'art et d'histoire, inv. 015036. Foto: ©MHA. Disponível em: <<https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/crateres-volutes/015036>>. Acesso em: 15 out. 2023.

³² Cratera em volutas ápula de figuras vermelhas. Bucci, 1986, p. 57, n. 25.

Uma *kylix* da coleção Lagioia, hoje em Milão,³³ corrobora o uso do sino nos rituais dionisíacos, ao representar, em seu medalhão interno, uma figura feminina, realizando uma dança giratória acelerada, como se deduz do movimento de seu vestido, tendo na mão esquerda abaixada um *tympanon* e na direita, erguida, um sino, que ela parece estar tocando enquanto dança.

Uma cratera em cálice ápula, proveniente de Montescaglioso e hoje em Matera (Figura 15),³⁴ mostra uma cena de ritual prestado diante de uma imagem de culto de Dioniso, representado ao modo tradicional, com barba. Três personagens participam do ritual, uma mênade com *thyrsos*, à esquerda, que empunha um *tympanon*, um sileno, um pouco afastado, sentado no chão, segurando com as mãos dois tubos de *aulos* – nesse momento do ritual, ele interrompeu sua música –, e um jovem, sentado ao centro, com uma *lyra* na mão, que se volta para a estátua, compenetrado no ritual. Temos aqui o tipo de cena que Erika Simon classificou como *opfernde Götter*, em que o próprio deus aparece oficiando o culto, como um epifania, mas ao mesmo tempo como modelo mítico do ritual, em que a imagem da epifania do deus se confunde com a figura do jovem em iniciação dionisíaca. Bastante interessante observar neste vaso que, apesar de os pintores ápulos preferirem a representação de Dioniso como jovem, tendência forte no quarto século, ao representarem a imagem de culto, o simulacro do deus, eles o retratam na forma tradicional, com barba (Vergara Cerqueira; Fabri, 2021, p.171). Importa aqui observar a aproximação de Dioniso à *lyra*, que está em sua mão, como um instrumento tocado por ele.

³³ *Kylix* ápula de figuras vermelhas. The Cleveland Group. Milão, Museo Civico Archeologico, A997.01.198. Sena Chiesa, 2004, cat. n. 116.

³⁴ Cratera em cálice ápula de figuras vermelhas. Proveniente de Montescaglioso, Sant'Antuono, tumba 11. Near to the Circle of the Painter of the Birth of Dionysos. Início do século IV a.C. Matera, Museo Archeologico. Foto: Autor (2015).

Figura 15



Porém, o mais marcante em que a cerâmica ápula inova é em associar Dioniso à nova forma de cítara que se desenvolve na região, à qual se vincula uma forte significação identitária: a cítara retangular ápula (Vergara 2014b; 2021; Vergara; Pouzadoux, 2021). Em uma ânfora de Timmari hoje em Matera (Figura 16),³⁵ vemos, na cena principal, Dioniso ao centro, jovem, imberbe, nu, sentado sobre uma base natural, acomodado sobre almofadas, com uma grande *phiale* e *thyrsos*, entre duas mênades, a da esquerda, com *thyrsos* e *phiale*, e a da direita, com um *stephanos*, na mão direita erguida, na direção da cabeça do deus, e, na esquerda, abaixada, *tympanon* e *thyrsos*. O grupo está flanqueado por dois sátiros: o da esquerda, sentado sobre pilha de pedras, tem uma tocha, que indica tratar-se de ritual noturno, enquanto o da direita se aproxima, com *situla* e *thyrsos*. A singularidade da cena, do ponto de vista musical, está no instrumento aos pés de Dioniso: a cítara retangular, acomodada na inclinação do solo, junto ao deus. Ele não está nem segurando,

³⁵ Ânfora ápula de figuras vermelhas. Proveniente de Timmari, tumba 33 (1984). Um dos precursores do Pintor de Dario, senão do próprio em sua juventude (Canosa, 2007 p. 62). c. 340 a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale “Domenico Ridola”, inv. 160821 Foto: Autor (2015).

nem tocando o instrumento, mas a posição do instrumento na imagem claramente o vincula a Dioniso.

Figura 16



Esta vinculação se repete, com variações, em alguns vasos do mesmo período. É o caso de uma cratera com volutas, hoje em Genebra, datada de aproximadamente 350 a.C. (Figura 17).³⁶ Na média, os elementos se repetem, com alternâncias e acréscimos. Temos de novo a mênade com *tympanon*, o sátiro com *situla* e tocha, mas aparece agora um Eros, com *phiale* e coroa de folhas, e Pã, igualmente com *phiale* e seu bastão de caça, o *lagobolon*. Dioniso é representado de novo performando um ritual, conforme o modelo dos *opfernde Götter*, realizado por ele e por uma mênade que despeja vinho de uma *oinochoe* sobre a grande *phiale* que o deus segura. Novamente, o instrumento que se associa a Dioniso nessa situação é a cítara retangular ápula, recostada no chão, próxima a seus pés.

³⁶ Cratera com volutas ápula de figuras vermelhas. The Painter of Bari 12061 (RVAp. II Suppl. 1 14/126a). Em torno de 350 a.C. Genebra, Musée d'art et d'histoire, inv. 024692. Coquoz, 1996, p. 121, pr. 21, cat. 83. Foto: ©MHA Disponível em <https://www.mahmah.ch/collection/oeuvres/crateres-volutes/024692>. Acesso em: 07 out. 2023.

Figura 17



Em uma cratera em cálice localizada no mercado londrino no final da década de 1980 (Figura 18),³⁷ talvez o ritual em si já tenha sido concluído. O sátiro com tocha e a mênade, cada um levando uma *situla*, parecem afastar-se. Mas Dioniso permanece sentado no chão, empunhando seu tirso. Sua *phiale* com *omphalos* já foi usada, e, dispensada, está no chão. Agora, em vez de a cítara retangular ápula estar aos seus pés, ela está encostada nele, ficando ainda mais clara a relação com o deus. Mesmo que ele não esteja tocando, ali ela é um instrumento seu.

³⁷ Cratera em cálice ápula de figuras vermelhas. The White Saccos Painter (RVAp. II Suppl.2, 1992 29/8e). c. 315-305 a.C. Londres, mercado, Sotheby's (1989). Anteriormente, Royal-Athena Galleries, S LZ37. Paradouro atual desconhecido. Sotheby's. Sale Catalogue, 10-11 July 1989, n.257, color-ill. on p. 125.

Figura 18



Em uma *situla* de Matera (Figura 19),³⁸ o ritual, mesmo que sugerido, deixa de ser o foco central da cena, que se desloca para os laços amorosos entre Dioniso e Ariadne. Aqui vemos de novo Dioniso sentado sobre o chão, acomodado sobre almofadas, com um *thyrsos* e uma *phiale* em gesto ritualístico. A sua esquerda, participando do ritual, vemos Pã, com um pé apoiado sobre base rochosa, com a *syrix* na mão esquerda e uma coroa na direita. Dioniso porém volta sua atenção para a mulher que está atrás dele, na direita da cena, elegantemente vestida, apoiada em um pilar, e segurando nas mãos os tubos de *aulos*. Assim como Dioniso, Eros dirige-se a essa mulher, com uma *phiale* e uma guirlanda para coroá-la. Essa mulher, representada como alvo amoroso, recebe o tratamento de noiva, em que identificamos então a heroína Ariadne. A originalidade, porém, é que a renovação iconográfica de um Dioniso músico contamina a imagem de Ariadne, retratada como uma *auletris*, o que vem a ser uma invenção tarentina. Como veremos a mais adiante, efetivamente é um modelo iconográfico delineado pela imaginação dos pintores de vasos ápulos.

³⁸ *Situla* ápula de figuras vermelhas. The Darius Painter. Vases in the Manner of the Darius P. and possibly by his own hand (RVAp. 1° Suppl. 18/115a, pr. XXXVIII.4). 340-330 a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale “Domenico Ridola”, inv. 164533. (Coll. Rizzon 74). CVA Matera I pl. 50. Foto: Autor (2015).

Figura 19



Na extraordinária cratera com volutas do Pintor de Dario (Figura 20),³⁹ datada de c. 330 a.C., a cenografia teatral serve de inspiração para representar o mito narrado por Ésquilo nos *Sete contra Tebas* (467 a.C.). O pintor retrata, na cena inferior, os funerais de Pátroclo, que acabam dando nome a esta magnífica cratera. Na cena superior, no entorno do palácio estão representados alguns heróis e deuses. Interessa-nos em particular, no canto superior esquerdo da cena, a figura de Dioniso, identificado por uma inscrição, sentado sobre uma pele de pantera, diante de um sátiro. Dioniso segura com a mão direita uma *phiale*, que o sátiro igualmente segura com sua mão, e, na esquerda, tem uma cítara retangular ápuia de dez cordas. Com o dedo polegar e indicador da mão esquerda, ele belisca uma das cordas, conforme a técnica identificada como *psallein* (Vergara Cerqueira, 2021b; 2022b). O Pintor de Dario, portanto, não deixa a mínima dúvida com respeito à identificação entre o deus Dioniso e a cítara retangular ápuia.

³⁹ Cratera com volutas ápuia de figuras vermelhas. Proveniência: Ruvo. The Darius Painter (RVAp. II 18/42). c. 330 a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, H 3255 (inv. 81394). Foto: Federica Giacobello. Fonte: Giacobello, 2020, cat.70, pr.XII, fig.1. Agradeço à Federica Giacobello a colaboração.

Figura 20



Em um *skyphos* de Milão (Figura 21),⁴⁰ Dioniso aparece novamente na posição de estar tocando a cítara retangular ápula, fazendo uso da técnica do *psallein*, quando o cordófono é tocado usando exclusivamente os dedos, sem o recurso do *plektron*, técnica denominada *krouein*. Mas prestemos atenção a alguns detalhes. Na parte superior, vemos Eros, alado, ocupando-se com um cisne, uma das aves de Afrodite, de simbologia amorosa (Turner, 2005; Vergara Cerqueira, 2022a). Vinda da esquerda, aproxima-se uma figura feminina, em um movimento agitado como indica seu vestido, trazendo um *thymiaterion* (incensário). Observe-se que seu seio direito está descoberto, indicando uma atuação ritualística, podendo-se reconhecer nela uma mênade ou uma praticante de culto. Ora, o incensário é um dispositivo necessário para as fumigações, que são um componente dos rituais. Contudo, sua combinação com a figura de Eros e do cisne reforça a conotação amorosa da representação de Dioniso com a cítara retangular ápula. O *skyphos* de Milão nos fornece portanto uma chave de interpretação. A associação de Dioniso com a cítara retangular ápula aproxima-o da figura dos rapazes, em cenas amorosas, tocando esse instrumento (Vergara Cerqueira,

⁴⁰ *Skyphos* ápulo de figuras vermelhas. Pintor de Dario (?). Milão, Civico Museo Archeologico, inv. 1988.01.01. ©Civico Museo Archeologico, Milano.

2018a). Portanto, mesmo com a ausência de Ariadne em alguns casos, é como noivo que Dioniso é imaginado, colocado portanto sob a esfera de Afrodite. Havia aí um processo de espelhamento entre Dioniso e os cidadãos gregos de Tarento, ou mesmo os integrantes das elites nativas que a seu modo se apropriam de tradições gregas, integrando-as aos seus repertórios de crenças, notadamente no caso do dionisismo que ocupava lugar de destaque em suas crenças salvíficas (Bottini, 2005). Essa associação na pintura dos vasos ápulos, entre Dioniso e a figura do noivo, por meio do porte da cítara retangular ápula, é análoga ao efeito de espelhamento que apontamos acima, verificado na pintura de vasos áticos, entre Ariadne e as noivas atenienses, por intermédio do porte da harpa.

Figura 21

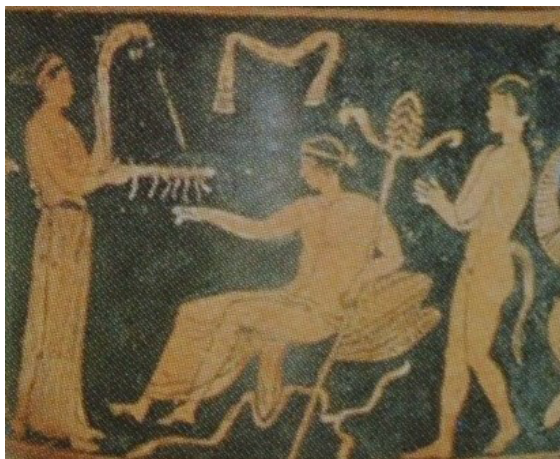


Interessante observar que em alguns vasos ápulos os pintores pontuam uma aproximação entre Dioniso e a harpa. Em uma cratera campaniforme de Conversano (Figura 22),⁴¹ Dioniso jovem, nu, com *thyrsos*, apoiado sobre duas almofadas, está sentado no chão. Atrás dele, um sátiro nu, batendo palmas. Vindo da esquerda, aproxima-se uma figura feminina, que traz uma harpa angular do tipo *pektis*. Dioniso estende

⁴¹ Cratera em sino ápula de figuras vermelhas. Proveniente de Conversano (Salento), via T. Pantaleo, túmulo 9 (1954). 340-320 a.C. Conversano, Museo Civico, Sezione Archeologica (Monastero di San Benedetto), inv. 20752. Fonte: L'ABBATE, 2013, p. 117 fig. 2. Agradeço a equipe da Cooperativa Armida, Conversano, pelo apoio.

a mão na direção da mulher, em um gesto que parece acolher a harpa, instrumento que ele nunca é retratado tocando. Mas o ato de o sátiro bater palmas valoriza com alegria a situação representada.

Figura 22



O assunto é retomado em uma cratera em sino proveniente de uma tumba de Montescaglioso (Figura 23),⁴² na zona fronteira entre a Apúlia e a Lucânia. Desta vez, Dioniso está recostado, acomodado sobre almofadas, como em um banquete; ao lado dele, sentado, à direita, um sátiro com um *tympanon*. Na esquerda, na frente de Dioniso, uma mênade lhe alcança uma harpa tipo *pektis*. Mais do que um gesto de acolher o instrumento, o deus de fato pega a harpa. O simbolismo específico dessas duas cenas nos escapa, mas, de modo geral, entra no espectro musical do jovem Dioniso italiota, que assume uma agência musical e sonora bastante diversificada.

⁴² Cratera em sino ápula de figuras vermelhas. 360-340 a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale “Domenico Ridola”, inv. 13666. Proveniente de Montescaglioso, Sant’Antuono, túmulo 10. Foto: Autor (2015).

Figura 23



Nova musicalidade de Ariadne na pintura dos vasos ápulos

Uma *situla*, registrada no mercado da Basileia, mostra Dioniso ao centro, jovem, imberbe, nu, exceto pelo manto parcialmente jogado sobre as coxas, sobre o qual ele se senta no solo (Figura 24).⁴³ Ele segura um *kantharos* com a mão direita e seu *thyrsos* com a esquerda. Presentes na cena, ainda, duas figuras femininas, um sileno e um pã. A figura feminina que está de pé, no canto esquerdo, tem uma *phiale* com dois ovos (?) e parece estar colocando sobre um *thymiaterion* o incenso para a fumigação. O sileno avança na direção de uma cratera em sino e traz uma *oinochoe*, com a qual parece estar vertendo vinho na cratera. Segue-o um pã, que traz uma tocha, indicando tratar-se de um ritual noturno. Um *tympanon* no chão e um cacho de uva, suspenso no campo, reforçam a atmosfera dionisíaca. No canto direito, sentada sobre o mesmo nível do solo que Dioniso, uma figura feminina volta-se para o deus, enquanto toca uma harpa tipo *pektis*. Na figura feminina da esquerda reconhecemos uma mênade, aqui

⁴³ *Situla* ápula de figuras vermelhas. 360-340 a.C. Basileia, Galerie Palladion. Fonte: Schauenburg, 2010, p. 59, fig.31a-c.

concebida mais próxima da mulher iniciada, oficiante do culto, ao passo que na figura da direita, identificamos Ariadne como harpista.

Figura 24



Em uma excepcional cratera em cálice exposta outrora em Nova Iorque sob empréstimo, de paradeiro atual desconhecido, Dioniso e Ariadne estão acomodados sobre um colchão disposto no solo, caracterizando que se trata de um banquete ao ar livre (Figura 25).⁴⁴ Completam a cena um sátiro com *thyrsos*, atrás de Dioniso, e uma mênade com *thyrsos* e um *thymiaterion*. No campo, uma coroa de folhas aberta, uma máscara de teatro e uma janela, no chão, uma mesinha com alimentos, um cesto com ovos (?) e uma grande *situla* metálica. A figura feminina que identificamos como Ariadne toca a harpa, bastante compenetrada,

⁴⁴ Cratera em cálice ápula de figuras vermelhas. Proveniente de Ruvo. The Painter of Athens 1714 (RVAp 8/152, pl. 67.1-2). 370-360 a.C. Nova Iorque, Sotheby's, 2012, lote 19. Anteriormente exposta em New York, Metropolitan Museum, L. 63.21.6 (sob empréstimo), antiga Coleção Pizzati (Florença). Disponível em: <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/antiquities-n08871/lot.19.html>> Acesso em: 18 out. 2023.

sendo observada atentamente pelos demais. Mesmo que haja aqui os atributos do consumo do vinho e do culto (como o *thymiaterion*), a ação central que o pintor registra é a performance musical da Ariadne harpista. De certo modo, a cena dessa cratera reforça a interpretação da *situla* anterior quanto à identificação da heroína como harpista, e ambas ecoam as representações quase contemporâneas sobre a cerâmica ática, como na cratera campaniforme Ferrara 6458, de Spina (Figura 8), em que Ariadne toca harpa em cena de *hieros gamos*. Vale acrescentar, ainda, que as cenas de Dioniso recebendo a harpa de uma mulher, nos vasos apreciados logo acima, de Conversano e Matera, devem ser interpretadas em conjunto com as cenas de Ariadne harpista.

Figura 25

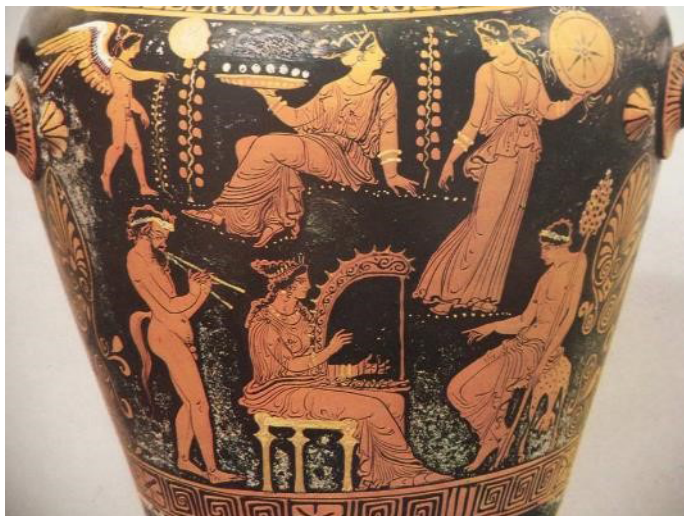


O tema está presente também em um *stamnos* do Pintor da Ilioupersis (Figura 26),⁴⁵ hoje no Japão, de cerca 370-360 a.C., que talvez tenha introduzido essa variante na iconografia ápula. Aqui vemos novamente o que poderíamos chamar de uma cena de cortejo entre Dioniso e Ariadne, precedente ao casamento, traçando analogia com as diferentes etapas de ritos e situações pré-nupciais e nupciais presentes

⁴⁵ *Stamnos* ápulo de figuras vermelhas. The Ilioupersis Painter (RVAp. Add p. 440, 8/19a). c. 370-360 a.C. Okayama, Japão, The Kurashiki Ninagawa Museum, inv. 55. Fonte: SIMON, 1982, p. 127, fig. 55.

na pintura de vasos ápula, com referência à vida amorosa/conjugal do noivo/marido e noiva/esposa.

Figura 26



Preste-se atenção: o pintor não representa propriamente um banquete, na tradição iconográfica dionisíaca, mas pega emprestado elementos de uma cena de namoro. Dioniso está no canto direito, sentado sobre uma pele de pantera, com seu *thyrsos*, diante de Ariadne, sentada sobre um *diphros*, tocando harpa. Esta abordagem é característica de cenas de namoro, em que a harpa convém à noiva, e a cítara retangular, ao noivo. A diferença das cenas que representam o universo nupcial dos mortais, como se trata aqui do casal Dioniso-Ariadne, é que a música da harpa, apropriada na iconografia ápula a essas cenas de namoro, ganha o acompanhamento musical do *aulos*, tocado por um sátiro posicionado atrás da heroína, e de um *tympanon*, em mãos de uma mulher, que conversa com uma terceira, sentada no chão, na parte superior da cena, enquanto segura uma *phiale* com ovos. Vindo do canto esquerdo, aproxima-se um pequeno Eros, trazendo uma coroa de folhas aberta. Ramos de mirto separam as personagens no campo superior, lembrando que esta planta perfumada remete ao reino de Afrodite, a qual pode

ser identificada na personagem sentada. Assim, Ariadne como harpista remete a uma condição de *nymphé* ou de *gyne*, de noiva ou de esposa.

Em uma cratera em cálice de Ruvo (Figura 27),⁴⁶ novamente do Pintor de Tarpoley, temos a cena de um banquete dionisiaco, ao ar livre, em meio às vinhas. Estão sentados sobre o colchão disposto no chão, ao centro, o jovem Dioniso, entre, à direita, um personagem masculino com barba (um homem comum, projetado no além-túmulo como bem-aventurado ou Héracles?⁴⁷), jogando o *kottabos* com uma *kylix*, e, à esquerda, uma figura feminina, sentada ao canto, vestindo um *chiton* pregueado com alças e um manto com bainha bordada sobre as pernas. Ela tem os cabelos soltos, que na iconografia ápula é um indicador da condição de noiva. Porém aqui, essa figura feminina, também representada como musicista, aproxima-se mais de uma mênade, tocando o *tympanon*. No canto direito, um acólito, com uma *oinochoe* na mão esquerda abaixada, presente para servir o vinho. Se os dois personagens da direita têm um foco mais no elemento simposiástico da cena, o par à esquerda, composto por Dioniso e a figura feminina, tem um foco mais nos componentes ritualísticos ligados às crenças órficas por meio das quais se buscavam alcançar as dádivas no pós-morte prometidas por Dioniso. Emblemático, neste sentido, é que Dioniso oferece para Ariadne um ovo, que possui um valor místico muito significativo no âmbito dos mistérios dionisiacos (Vergara Cerqueira, 2022a, p. 150).⁴⁸ Assim, vemos essa figura feminina, acomodada com intimidade junto a Dioniso, como sua companheira Ariadne, aqui não em um espelhamento com a figura da *nymphé/gyné*, o que ocorre na representação da Ariadne harpista, mas em uma função menádica, como tocadora de *tympanon*.

⁴⁶ Cratera em cálice ápula de figuras vermelhas. The Tarpoley Painter. 400-380 a.C. Ruvo, Museu Jatta, inv. 1495. Foto: Autor (2014).

⁴⁷ Héracles foi companheiro de Dioniso em muitas aventuras (Diodoro *Biblioteca* III.3.1; Luciano *Várias Histórias* I.26.7), daí sua companhia também nos banquetes.

⁴⁸ Sobre o sentido órfico-báquico do ovo, e suas implicações com relação às crenças funerárias, ver Bachofen; Meuli, 1954, p. 149sq.

Figura 27



A *situla* de Matera do Pintor de Dario que analisamos anteriormente (Figura 19), ao mesmo tempo que vincula Dioniso à cítara retangular *ápula*, apresenta Ariadne como uma *auletris*. Na cena, ela parece ter interrompido o ato de tocar o instrumento, pois, apoiada em um pilar, segura os tubos do *aulos*. Eros, aos se aproximar voando da cabeça da tocadora de *aulos*, trazendo uma coroa, não deixa dúvida sobre a identificação dessa figura como Ariadne. Na comparação com as demais associações verificadas, é como *auletris* que os pintores de vasos *ápulos* vão enfatizar a personalidade musical da heroína, no que talvez constitua uma criação dessa escola. Houve inclusive uma diversidade narrativa muito expressiva para assim representá-la.

Em uma cratera em cálice do Pintor de Dario, exposta no mercado de Antiguidades de Genebra em 2022 (Figura 28),⁴⁹ Dioniso está ao centro, sentado sobre uma elevação do solo, com o torso nu e parte inferior do corpo coberta por um manto, segurando um *thyrsos* com a mão esquerda, e com a direita erguida, em gesto protocolar ritualístico (Vergara Cerqueira,

⁴⁹ Cratera em cálice *ápula* de figuras vermelhas. Pintor de Dario (RVAp 1° Suppl. 18/64c, pl. XIII.3-4). Genebra, mercado, Phoenix Ancient Art (2022). Anteriormente, Londres, mercado, Sotheby, Sale Catalogue, 13-14 dec. 1982, n. 290, fig. à p. 101. Foto: ©Phoenix Ancient Art. Agradeço a gentileza da curadora Virginie Sélitrenny e do diretor M. Hedquist, pela permissão para analisar e fotografar o vaso e no envio das fotografias com alta resolução.

2022a), uma *phiale*, a qual ele direciona no sentido da figura feminina à esquerda, finamente vestida, de modo semelhante à *auletris* da *situla* de Matera apreciada acima, a qual toca o *aulos*. Um conjunto de elementos apontam que o pintor pensou menos em uma cena de banquete ou mesmo de celebração em si do *hieros gamos*, e mais em um ritual preparatório à união conjugal, que combina componentes ligados aos campos de Dioniso e de Afrodite, como é próprio da abordagem da pintura de vasos ápula. Atrás do deus, um sátiro, nu, com um *keras*, para tomar vinho, e uma *situla*, vaso de bronze em que se trazia a água lustral, para ritos purificatórios. Uma cratera em sino e uma ânfora, depositadas no chão, fazem parte do instrumental desse ritual. No plano superior, sentado no chão, Eros observa a cena, com um *tympanon*. Entre Dioniso e a elegante tocadora de *aulos*, no chão, um *thymiaterion*, incensário simbolicamente ligado ao domínio de Afrodite, visto que usado na fumigação dos incensos perfumados que se usavam em rituais que clamavam pelas graças da deusa. Aqui, então, Dioniso e Ariadne são representados envolvidos em um ritual de iniciação amorosa, preparatório para a futura união, de modo que vemos como essa representação serve também de metáfora e paradigma para as uniões entre os mortais. Contudo, nas uniões entre os mortais, a noiva não toca *aulos* – quando toca um instrumento, é a harpa. Mas Ariadne, diferentemente, consorciando-se ao mesmo tempo ao domínio dionisíaco das mênades, entre as quais foi acolhida, é vista pelo pintor tarentino como uma *auletris*.

Figura 28



Em uma cratera em cálice hoje em Milão (Figura 29),⁵⁰ temos uma cena de banquete dionisíaco, alusiva aos festejos do casamento sagrado. O casal está sentado sobre uma pele de pantera, disposta em um nível do solo. O deus, representado aqui na forma adulta, com barba, está recostado sobre almofadas, e leva seu braço direito na direção de um sátiro, que está no canto esquerdo da cena, junto a uma árvore. O sátiro está soprando *aulos*, e Dioniso parece brindar sua música com seu *kantharos*. Aproxima-se, vindo da esquerda, uma mulher, que traz na direita um *alabastron*, e na esquerda uma bandeja com alimentos. No chão, além da mesa (*trapeza*) com alimentos, uma cratera em sino, uma *situla*, um cesto e um cachorro. No campo, uma bola, um *tympanon*, uma máscara de teatro e uma janela, que indica que o evento, realizado ao ar livre, ocorre próximo a uma unidade doméstica construída. O detalhe que mais nos interessa aqui é que Ariadne se volta para o lado direito da

⁵⁰ Cratera em cálice ápula de figuras vermelhas. Proveniente de Ruvo. The Painter of Athens 1714 (RVAp 8/153, pr. 67.3-4). Milão, Civico Museo Archeologico, A 1997.01.279 (anteriormente, Bari, Collezione Lagioia). SENA CHIESA, 2004, cat. n. 53. ©Comune di Milano – Civico Museo Archeologico. Agradeço à conservadora Dra. Sara Loreto pela atenção.

cena, observando a interação entre Dioniso e o sátiro, e, nesse momento, segura com a sua mão esquerda abaixada o par de tubos do seu *aulos*. Portanto, a princesa cretense é apresentada aqui novamente como *auletris*, mesmo que nesse momento específico não esteja tocando, mas apreciando a performance do pequeno sátiro no instrumento musical em que ela teria maestria, na concepção que dela fazem os pintores ápulos. Essa situação se repete em outros vasos, como em uma cratera em sino de Ruvo e um *dinos*, recentemente no mercado de Genebra.⁵¹ Nos dois vasos, Dioniso e Ariadne sentam-se sobre uma *kline*, ele à direita, ela à esquerda, com os tubos do *aulos* na mão. Muito interessante no *dinos* os gestos de diálogo entre o deus e sua consorte, mostrando intimidade e amizade.

Figura 29



⁵¹ Dinos ápulo de figuras vermelhas. The Painter of Louvre MNB 1148 (RVAp 1° Suppl. 20/278c, pl. XIII.3-4). c. 340-320 a.C. Basileia, mercado, Phoenix Ancient Art (2016). Fonte: *Phoenix Ancient Art. Catalogue*, 33. Basileia: Phoenix Ancient Art 2016, p. 68-69, n. 15.

Em um *dinos* do Pintor de Varrese, hoje na Basileia (Figura 30),⁵² gostaria de destacar, entre as cenas apresentadas no entorno deste vaso circular, o grupo composto por quatro personagens: ao centro, sobre colchão disposto ao ar livre, dois personagens masculinos, o da direita, Dioniso, jovem, com *thyrsos*, identificável também pela forma característica como a *tainia* (fita) adorna sua cabeça (Schmidt; Trendall; Cambitoglou, 1976, p. 117), o da esquerda, um jovem, que pode representar um mortal, projetado no além-túmulo, idealizado aos bem-aventurados como o desfrute de um eterno banquete (Platão *República* II.363c-d), ou Apolo, com ramalhete de louros; flanqueando o par, à esquerda, um jovem sátiro com uma grande *situla*, que com a mão direita oferece ao jovem simposiasta um *kantharos* com vinho, e, à direita, uma figura feminina finamente trajada, de modo semelhante às descritas acima, sopra o *aulos*, animando o banquete dionisíaco.

Figura 30



Os estudos referentes a esse vaso pontuam seu papel musical (Schmidt; Trendall; Cambitoglou, 1976, p. 117-123), mas ao se vislumbrar o conjunto dos vasos ápulos com figuras de *auletridai* em cenas dionisíacas, pode-se distinguir a composição na iconografia ápula de uma figura-tipo, específica, que se diferencia das demais figuras femininas, mênades ou adorantes de Dioniso, na qual devemos reconhecer

⁵² *Dinos* ápulo de figuras vermelhas. The Varrese Painter. 360-340 a.C. Basileia, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, S 33. Schmidt; Trendall; Cambitoglou, 1976, p. 114-123, pl. 29-31. Foto: Autor (2016).

Ariadne. Abordagem análoga ocorre em uma *situla*, hoje em Madri,⁵³ representando o mesmo tipo de banquete dionisíaco no além, agora com três personagens masculino reclinados sob uma videira, em presença de um pão, de um pequeno acólito ocupado com o serviço do banquete e de uma figura feminina soprando *aulos*, à direita do colchão, vestindo igualmente um *chiton* diferenciado, com mangas longas, na qual podemos então reconhecer, igualmente, a Ariadne *auletris* cara aos pintores de vaso ápulos. Vale prestar mais atenção, aqui, na composição do trio que festeja o banquete: à direita, com o *thyrsos* e uma fruta na mão, reconhecemos Dioniso, ao centro, com o cadeuceu (*kerykeion*), Hermes, e no canto esquerdo, com um ramalhete de louros, Apolo. Esse Apolo da *situla* de Madri sugere a mesma identificação para o jovem com ramalhete de louros em companhia de Dioniso reclinado em cena de banquete, que vemos em alguns vasos, como no *dinos* da Basileia analisado acima ou em uma cratera com volutas, outrora no mercado de Bruxelas.⁵⁴ Temos então uma representação de um banquete de Dioniso em companhia dos deuses, de sorte que a forma como Ariadne se faz presente aqui é já como divinizada, para estar assim em companhia dos demais deuses.

A identificação como Ariadne é reforçada pelo interesse dos pintores em vinculá-la ao *aulos*, mesmo quando não o está tocando, como é o caso em uma cena amorosa. Uma cratera em cálice conservada na Basileia apresenta o indício mais cabal dessa vontade de caracterizá-la como *auletris* (Figura 31).⁵⁵ Dioniso e Ariadne aparecem abraçados, lábios quase unidos, o beijo por acontecer. Ele está sentado, nu, ao lado de uma corsa. Seu *thyrsos* foi dispensado, repousa no chão. Ariadne veste-se com um tecido transparente, que permite vislumbrar as belas formas de seu corpo. Com sensualidade, ela ergue com o braço direito o véu ou ponta do manto, transparente como uma organza ou voal. Lembra o gesto da *anakalypteria*, o rito de retirada do véu da noiva, simbolizando aqui

⁵³ *Situla* ápula de figuras vermelhas. The Group of the Dublin Situale. c. 350 a.C. Madri, Museo Arqueológico Nacional, 1999/99/133.

⁵⁴ Cratera com volutas ápula de figuras vermelhas. The Baltimore Painter (RVAp 1º Suppl. 27/23c). 330-310 a.C. Outrora Bruxelas, mercado.

⁵⁵ Cratera em cálice ápula de figuras vermelhas. The Hyppolyte Painter. 340 a.C. Basileia, Antikensmuseum Basel und Sammlung Ludwig, inv. BS 468. Fotografia: Autor (2016).

sua entrega erótica a Dioniso (Sutton, 1997/1998, p. 31, fig. 6; Vergara Cerqueira, 2022a, p. 163-165). Do alto, aproxima-se um Eros, trazendo uma coroa, referência à união amorosa que se está selando. No campo, um sistro ápulo, instrumento musical ligado a Afrodite, que demarca o campo de sua mística amorosa, mesmo que os protagonistas sejam Dioniso e Ariadne. No chão, a máscara demarca o domínio de Dioniso, fazendo contraponto ao sistro ápulo. Uma cratera campaniforme, no chão, faz referência ao vinho. O pintor tomou o cuidado de incluir conteúdo iconográfico nessa cratera, com a presença de quatro figuras, entre elas um Eros diante de uma moça (noiva?) sentada, reforçando a mensagem.

Figura 31



Finalmente, o detalhe mais importante, atrás de Ariadne, jogados no chão, os tubos do *aulos* pertencente à heroína. Sua música, de festa, alegria e sedução, já aconteceu, agora chegou a hora das carícias e afagos. O *aulos*, diferentemente da harpa ou do *tympanon*, coloca a princesa cretense, agora adulta, consorte de Dioniso, em um domínio erótico mais ligado ao sexo, na relação, do que propriamente ao convívio e parceria conjugal, simbolizados pela harpa, ou à sua função menádica, ritualística, junto a Dioniso, simbolizada pelo *tympanon*. Assim, temos a presença a meu ver do simbolismo erótico do *aulos*, manifesto na iconografia ática do *symposion*, do *komos* e da visita ao *hetairaion* (Vergara Cerqueira, 2001; 2005; 2018b). Na representação da cratera em cálice da Basileia,

Ariadne ganha algumas das qualidades próprias às hetairas, as quais muitas vezes se especializavam na arte do *aulos*, inclusive como forma de maximizar seus ganhos (Starr, 1978, p. 407). Nessa aproximação, não há condenação moral, mas sim a valorização de sua sensualidade. Mas não podemos deixar de ressaltar que, na escolha dos trajes diferenciados que Ariadne *auletris* usa, os pintores não somente marcam seu estatuto mais elevado, mas fazem referência à indumentária profissional de *auletai*, por exemplo no uso das mangas compridas e bordados. Vejo aqui uma forma de dizer que ela era excelente no *aulos*, como indica também a absorção de Dioniso, apreciando sua música.

Considerações finais

Os pintores de vaso ápuolos desenvolvem uma imagem de Ariadne musicista dando ênfase a alguns aspectos de sua múltipla personalidade, tais como sua relação com a dança⁵⁶ e com Afrodite⁵⁷ (Silva, 2022, p. 49-87), que ficam contempladas na representação de Ariadne *auletris*.

Como expressão ao mesmo tempo da cultura do quarto século, da transição do tardo clássico ao helenístico, e do sincretismo regional processado no Sul da Itália, em um processo que se pode categorizar como de *glocalização*, a pintura de vasos engendra uma notável personalidade musical, tanto de Dioniso quanto de Ariadne, desenvolvendo um aspecto que na iconografia ática era mais limitado e localizado (por exemplo, a indústria popular de léцитos de figuras negras tardios), mas não totalmente ausente. Dioniso como músico – versado na cítara retangular ápula, justamente o instrumento mais característico da cultura musical local e regional, instrumento tratado até mesmo como símbolo étnico dessa cultura mestiça greco-indígena que marcou a porção Sudeste da Magna Grécia (Tarento, Messápia, Peucécia, Dáunia e Lucânia oriental) – é um Dioniso aclimatado à cultura local, contaminando-se de algo de

⁵⁶ Em Homero, *Iliada*, XVIII.590-593, sabe-se que o lendário arquiteto Dédalo fez um piso de dança no palácio de Cnossos para Ariadne.

⁵⁷ Em Plutarco, *Teseu*, 20.4, relata-se que em Chipre Ariadne era adorada em um bosque que se chamava “bosque de Ariadne de Afrodite”, Ἀριάδνης Ἀφροδίτης.

Apolo.⁵⁸ Assim, o grau de agência musical de que Dioniso é revestido é uma contribuição genuína da pintura dos vasos ápulos à já tão poliédrica personalidade desse deus.

Agradecimentos

Esta pesquisa foi desenvolvida com o apoio da Fundação Humboldt (“Pesquisador Experiente” em Arqueologia Clássica) e CNPq (Pesquisador PQ-1d em Arqueologia Histórica; Bolsa de Iniciação Científica PIBIC). Contou ainda com o suporte institucional do Instituto de Arqueologia Clássica e Arqueologia Bizantina da Universidade de Heidelberg, da Escola Francesa de Roma e do Centre Jean-Bérard, Nápoles. Agradeço a colaboração do bolsista de IC, o acadêmico João Pedro Vitoriano Fabri.

Referências

BACHOFEN, J.J.; MEULI, K. *Johann Jakob Bachofens gesammelte Werke*. Basel: Schwabe Verlag 1954. Band IV.

BÉLIS, A. Musique et transe dans le cortège dionysiaque. In: GHIRON-BISTAGNE, P. (Org.). *Transe et Théâtre: actes de la table ronde internationale* (Montpellier 3-5 mars 1988). Cahiers du GITA, n. 4, déc. 1988. p.10-29.

BERTI, F.; GASPARRI, C. (Orgs.). *Dionysos, mito e mistero*. Atti del convegno internazionale Comacchio 3-5 novembre 1989. Ferrara: Liberty House, 1991.

BONNET, C. Héraclès travesti. In: RECONTRE HÉRACLÉENNE, 2. Héraclès, les femmes et le féminin. 1992, Grenoble. Rome/Bruxelles: Institut Historique Belge de Rome, 1996. p. 121-31. (Études de Philologie, d’Archéologie et d’Histoire Ancienne, XXXI).

BOTTINI, A. La religiosità salvifica in Magna Grecia fra testo e immagine. In: SETTI, S.; PARRA, M.C. (Orgs.). *Magna Grecia*.

⁵⁸ Diferentemente da dicotomia “apolíneo x dionisíaco”, instaurada pelos modernos a partir de Nietzsche, na Antiguidade a relação entre as divindades era mais complexa, inclusive pensando-se eventualmente em uma forte aproximação, ou até mesmo identidade, como em Macróbio (*Saturnálias* I.18.5-6).

Archeologia di un sapere. Università degli Studi Magna Grecia di Catanzaro. Milano: Electa, 2005. p.140-142.

BUCCI, C. *Ruvo di Puglia*. Museo Jatta in obiettivo. Appunti e immagini per ricordare una visita. Bari: Lito Pubblicità & Stampa, 1986.

BUSCHOR, E. Satyrtänze und frühes Drama. In: SITZUNGSBERICHTUNGEN der Bayerischen Akademie der Wissenschaft. Philologische-historische Abteilung. Heft 5. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1943. p.71-73.

CANOSA, M. G. *Una tomba principesca da Timmari*. Roma: Bretschneider, 2007.

CASKEY, L. D.; BEAZLEY, J. D. *Attic Vase-Paintings of the Museum of Fine Arts of Boston*. Boston: Museum of Fine Arts; Oxford: University Press, 1954. Part II.

COQUOZ, C. Catalogue. In: EMERY, P. B. (Ed.). *La musique et la danse dans l'Antiquité*. Regards sur les collections du Musée d'art et d'histoire de Genève. Genève: Université de Genève, 1996.

FRONTISI-DUCROUX, F.; LISSARRAGUE, F. De l'ambigüité à l'ambivalence. Un parcours dionysiaque. *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*. Sezione filologico-letteraria, v. 5, p. 11-32, fig. 2-15, 1983.

GIACOBELLO, F. *Mito e società*. Vasi apuli a figure rosse da Ruvo di Puglia al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Firenze: Edizioni All'Insegna del Giglio, 2020. (Collezione Materia e Arte, 6).

HOCHZERMEIER, H. *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit (nach den litterarischen Quellen)*. Emsdetten (Westfalen): Dissertations-Drückerei Heinz & J. Lechte, 1931.

HOUSER, C. *Dionysos and His Circle: Ancient Through Modern*. The Fogg Museum of Art. Harvard: Harvard University Press, 1979.

KURTZ, D. C.; BOARDMAN, J. Booners. In: GREEK Vases in the Paul Getty Museum. Occasional Papers on Antiquity, 2. Malibu, California: The J. Paul Getty Museum, 1986. p. 35-70.

L'ABBATE, V. Gli scavi nell'area urbana e i ritrovamenti archeologici degli anni 1950-1970. In: CIANCIO, A; L'ABBATE, V. (Orgs.). *Norba-Conversano*. Archeologia e storia della città e del territorio. Bari: Mario Adda editore, 2013. p.117-144.

LEZZI-HAFTER, A.; ZINDEL, C. (Orgs.). *Dionysos. Mythes et mystères. Vases de Spina. Mythos und Mysterien. Vasen aus Spina.* Zurich: Akanthys. Verlag für Archäologie, 1991.

LISSARRAGUE, F. *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec.* Paris: Adam Brio, 1987.

ROOS, E. *Die tragische Orchestra im Zerbild der attischen Komödie.* Lund: Gleerup, 1951.

RUMPF, A. Zu einer Vase der Sammlung Robinson. In: MYLONAS, G.; RAYMOND, O. (Orgs.). *Studies Presented to David M. Robinson.* Saint Louis (Missouri): Washington University Press, 1953. v. II, p.84-89.

SCHAUENBURG, K. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei.* Studien zur attischen Vasenmalerei. Kiel: Verlag Ludwig, 2010. Band XIV.

SCHMIDT, M.; TRENDALL, A. D.; CAMBITOGLU, A. *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel.* Studien zu Gehalt und Form der Unteritalischen Sepulkralkunst. Veröffentlichungen des Antikenmuseums Basel. Mainz: Philipp von Zabern; Basel: Archäologischer Verlag, 1976. Band 3.

SENA CHIESA, G. *La Collezione Lagioia.* Una raccolta storica della Magna Grecia al Museo Archeologico di Milano. Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche. Milano: Comune di Milano, 2004.

SILVA, M.R. Urro feminino: o papel da mulher nas *parousias* dionisíacas. *Anais de Filosofia Clássica*, v. 31, p. 49-87, 2022.

SIMON, E. *The Kurashiki Ninagawa Museum.* Greek Etruscan and Roman Antiquities. Mainz: Philipp von Zabern, 1982.

SLATER, W. J. Artemon and Anacreon: no text without context. *Phoenix*, v. 32, n. 3, p. 185-95, 1978.

SNYDER, J. M. Aristophanes' Agathon as Anacreon. *Hermes*, v. 102, n. 2, p. 244-6, 1974.

STARR, C. G. An evening with the flute-girls. *La Parola del Passato*, v. 33, p. 401-410, 1978.

SUTTON Jr., R. F. Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens. *The Journal of the Walters Art Gallery*, v. 55/56, p. 27-48, 1997/1998.

TURNER, M. Aphrodite and Her Birds: The Iconology of Pagenstecher *lekythoi*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 48, p. 57-96, 2005.

VERGARA CERQUEIRA, F. A performance musical na pintura dos vasos áticos e áculos (séc. VI - IV a.C.): os instrumentos de corda. *Dramaturgias. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LACI-UNB)*, v. 19, p. 72-85, 2022b.

VERGARA CERQUEIRA, F. Cruzando fronteiras da identidade masculina: o homem grego face à efeminação e ao travestismo. In: MARTINS ESTEVES, A.; AZEVEDO, K.; FROHWEIN, F. (Org.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2014a. p. 61-98.

VERGARA CERQUEIRA, F. Humor, nojo, sexo e música: abordagens heterodoxas do erotismo na pintura dos vasos áticos (séc. VI e V a.C.). In: GARCIA SANCHEZ, M.; GARRAFFONI, R.S. (Orgs.). *Mujeres, género y estudios clásicos: un dialogo entre España y Brasil*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2018b. p. 53-66.

VERGARA CERQUEIRA, F. 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.). *Greek and Roman Musical Studies*, v. 2, p. 50-67, 2014b.

VERGARA CERQUEIRA, F. Música e gênero no *Banquete*: o registro da iconografia ática e dos textos antigos (séc. VI-V a.C.). In: LESSA, F. S.; BUSTAMANTE, R. M. (Orgs.). *Memória & festa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 37-47.

VERGARA CERQUEIRA, F. O uso do *aulos* na vitivinicultura na Antiguidade Tardia: permanências na cultura agrária e musical. *Chaos e Kosmos*, v. 14, p. 1-32, 2013.

VERGARA CERQUEIRA, F. *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. 2001. 3 v. Tese (Doutorado em Ciência Social [Antropologia Social]) – Faculdade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VERGARA CERQUEIRA, F. Prenuptial Rites in Apulian Vases. Movements, Gestures, Objects and Locations (4th century BC). In: FERRI, G. (Org.). *Ritual Movement in Antiquity (and Beyond)*. Brescia:

Morcelliana, 2022a. p. 148-177. (Quaderni di Studi e Materiali di Storia delle Religioni, 28).

VERGARA CERQUEIRA, F. The ‘Apulian Cithara’ on the Vase-Paintings of the 4th c. BC: Morphological and Musical Analysis. *Telestes. An International Journal of Archaeomusicology and Archaeology of Sound*, v. 1, p. 47-70, 2021.

VERGARA CERQUEIRA, F. The Apulian Cithara, a Musical Instrument of the Love Sphere: Social and Symbolic Dimensions According to Space Representations. In: MONTEL, S.; POLLINI, A. (Orgs.). *La question de l’espace au IV^e siècle av. J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique: continuités, ruptures, reprises*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2018a. p. 277-306.

VERGARA CERQUEIRA, F. To March in Phalanx, to Jump with Weights, to Knead the Bread, to Tread the Grapes. What is the *aulos* for?. *Archimède: Archéologie et Histoire ancienne*, v. 3, p. 187-205, 2016.

VERGARA CERQUEIRA, F.; FABRI, J. P. V. Aspectos da iconografia de Dioniso na cerâmica ápula (séc. V e IV a.C.). In: ENCONTRO DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, IV: Imagens, Trajetórias e Poder. 2019, Pelotas. *Anais...*, Porto Alegre: Mundo Acadêmico, 2021. p. 168-172.

VERGARA CERQUEIRA, F.; POUZADOUX, C. La cithare rectangulaire dans la céramique apulienne: aspects morphologiques, symboliques et sociaux. *Musiques, images, instruments. Revue française d’organologie e d’iconographie musicale*, v. 18, n. 1, p. 72-91, 2021.

VOLIOTI, K. Dimensional Standardization and the Use of Haimonian *lekythoi*. In: KOTSONAS, A. (org.). *Understanding Standardization and Variation in Mediterranean Ceramics*. Mid 2nd to late 1st Millenium BC. Leuven: Peeters, 2014. p. 149-168.

VOLIOTI, K. Volitional Consumption: Repetitive Vase Scenes in a Psychophysiological Context. In: RODRIGUEZ PEREZ, D. *Greek Art in Context*. Archaeological and Art Historical Perspectives. London: Routledge, 2017. p. 81-96.