

O sistro ápulo e seus contextos de performance conforme a pintura de vasos italiotas (séc. IV a.C)

The Apulian sistrum and its context of performance in the Italiote
vase-painting (4th century BCE)

Fábio Vergara Cerqueira¹

Resumo

O presente artigo tem como objeto o instrumento musical muito singularmente apresentado na pintura dos assim chamados vasos italiotas, que consiste na produção de vasos de figuras vermelhas de tradição grega feita no Sul da Itália, entre aproximadamente 440 e 300 AEC, distribuídos entre as oficinas (denominadas por suas pertencças regionais) ápulas, lucânicas, campânicas e paestanas, além das produções siceliotas. A maior frequência de representação deste instrumento se dá de modo superlativo na iconografia ápula, conforme nosso levantamento e catalogação de mais de 200 vasos, em que este instrumento é representado entre aproximadamente 370 e 300 AEC. Identificamos aqui este instrumento como “sistro ápulo”, explicando ao mesmo tempo toda problemática que envolve a sua denominação, que permanece inconclusiva. A seguir, passamos à caracterização deste instrumento, composto por um número variado de barrinhas fixadas entre duas hastes, gerando o aspecto visual de uma “escadinha”, cuja natureza musical foi por muito tempo questionada, mas já há bom tempo tornou-se consensual entre os pesquisadores da música grega antiga. Nosso objetivo específico aqui será analisar os contextos de performance deste instrumento musical, a saber: contexto religioso, contexto funerário, contexto festivo (bodas nupciais e dança) e contexto de apresentações artísticas, evidenciando também as possíveis combinações com outros instrumentos musicais (majoritariamente, o *aulos*) e objetos (destacadamente, o espelho).

Palavras-chave: Sistro ápulo; vasos italiotas; Apúlia;

¹ Universidade Federal de Pelotas. Essa pesquisa contou com apoio do CNPq (Bolsa Produtividade PQ1d em Arqueologia Histórica), da Fundação Humdoldt, Alemanha (“Experienced Researcher”), da Escola francesa de Roma (“chercheur résident”) e do Centre Jean Bérard, Nápoles.

Abstract

This paper focuses on the musical instrument uniquely depicted in the iconography of the so-called Italiote vases, which are red-figured vases of Greek tradition produced in Southern Italy between approximately 440 and 300 BCE, distributed among the workshops (named according to their regional affiliations) of Apulia, Lucania, Campania, and Paestum, in addition to Siceliote productions. The most frequent representation of this instrument is found, in a superlative way, in Apulian iconography, according to our survey and cataloging of more than 200 vases, in which this instrument is represented between approximately 370 and 300 BCE. We call this instrument here as "Apulian sistrum," explaining at the same time the entire problematic nature of its designation, which remains inconclusive. Next, we move on to characterizing this instrument, composed of a varying number of bars fixed between two rods, creating the visual aspect of a "little ladder," whose musical nature was questioned for a long time, but has now become consensual among researchers of ancient Greek music. Our specific objective here will be to analyze the performance contexts of this musical instrument, namely: religious context, funerary context, festive context (weddings and dances), and artistic performance context, also highlighting possible combinations with other musical instruments (mainly the *aulos*) and objects (especially the mirror).

Keywords: Apulian sistrum; Italiote vases; Apulia.

A iconografia produzida na Magna Grécia consiste na principal fonte visual e material com relação à música grega do século IV AEC². Em torno de 450 e 430, toma corpo no Sul da Itália uma nova indústria de vasos decorados com a técnica de figuras vermelhas, inventada originalmente em Atenas em torno de 525. Esta produção se desenvolve em duas cidades coloniais gregas banhadas pelo Golfo de Tarento: inicia-se em Metaponto, entre 450 e 440, como indicam as escavações que revelaram os vestígios das olarias em seu bairro artesanal, e, em poucos anos, resulta no surgimento de uma forte indústria de vasos de figuras vermelhas em Tarento, entre 440 e 430 (Carpenter, 2009, p. 27-38; Denoyelle; Iozzo, 2009).

² Salvo indicação em contrário, as datas neste texto são sempre “antes da era comum”, AEC.

A primeira geração destes pintores foi marcada por uma intensa circulação entre estas duas cidades (Denoyelle; Pouzadoux; Silvestrelli, 2018). Ao mesmo tempo, desde o início, boa parte desta produção atendia prioritariamente o consumo das elites iápigas, como se denominavam as etnias não gregas, posicionadas em grande parte na hinterlândia da Apúlia e da Lucânia, entre as montanhas e planícies repletas de vinhedos e olivedos, onde prosperavam centros indígenas pujantes como Canosa, Ruvo, Altamura, Ceglie del Campo e Timmari. Não tardou a que alguns ceramistas e pintores se instalassem em localidades nativas mais abastadas, produzindo também a partir destes núcleos. Assim, a iconografia demonstra, já nos primeiros anos, mas principalmente a partir do século IV, uma forte afirmação de valores locais, que dizem respeito às identidades híbridas dos gregos das cidades coloniais, assim como dos povos ápulos (messápicos, peucécios, dáunios) e lucânicos que habitavam o interior (Thorn; Glascock, 2010; Bottini, 1990).

Esses vasos de tradição grega produzidos na Itália meridional são conhecidos como vasos italiotas, e se distribuem entre quatro grandes produções regionais, a lucânica, a ápula, a campânica e a paestana, além da siceliota. Caíram no gosto dos consumidores regionais, substituindo a oferta de vasos áticos, que atendiam as demandas locais desde a segunda metade do século VI. Com as importações de vasos gregos – inicialmente de Corinto (c. 650-550) e depois de Atenas (c. 550-430) – a que estavam habituados há bastante tempo os colonos gregos e os povos não gregos da Itália meridional e Sicília, importou-se também a iconografia, com sua estética e suas temáticas. Os vasos italiotas, que substituíram as importações, bem no início tendiam a imitar a iconografia ática, mas aos poucos foram regionalizando a linguagem, incluindo objetos, ritos e personagens locais ou até mesmo adaptando formas indígenas de vasos (Vergara Cerqueira, 2021a).

A iconografia italiota da música representa uma ampla gama de instrumentos musicais. Dá sequência à tradição de representação de instrumentos

musicais como a *lyra*, o *aulos* e a *salpinx*, delineados de modo semelhante, senão igual, à forma conhecida na pintura dos vasos gregos. Em alguns casos, a representação dos instrumentos sofre alterações bastante significativas, como no caso da cítara – refletindo a emergência de formas novas, como a chamada cítara helenística, mais alongada, leve e simples que a tradicional *kithara* de concerto – e do próprio *tympanon*, tipo de pandeiro cuja membrana ganha novos padrões decorativos (geométricos ou vegetais), ou ainda a harpa, agora adornada com motivos ornitomorfos em forma de garça-real, pato ou cisne (Vergara Cerqueira, 2014a).

Porém, os pintores de vasos italiotas inovam profundamente ao representarem instrumentos musicais não conhecidos da iconografia musical da Grécia egeia e continental. Aqui falamos sobretudo da cítara retangular ápula, tipo de cordófono possivelmente denominado *phoinix* (Vergara Cerqueira, 2024c), e do sistro ápulo³, equivocadamente identificado como “xilofone”, um idiofone próprio da região.

Neste texto, nosso foco será o sistro ápulo, pela novidade e singularidade que representa no âmbito da iconografia musical grega e de tradição grega (Fig. 1). Inclusive, por muito tempo se colocou em dúvida se era mesmo um instrumento musical: Franz Cumont, em 1917, supunha que se referia à imagem de uma escada pela qual o espírito do morto ascenderia ao céu; já Martha Mass e Jane McIntosh Snider, no final do século passado, cogitaram tratar-se de um ábaco ou um tear (Maas; Snyder, 1989, p. 172). Hoje abandonou-se a abordagem hipercética e se consolidou a interpretação de que sim, esta “escadinha” é um instrumento musical, seja por estar representado em várias cenas junto a outros instrumentos musicais (a combinação mais frequente é com o *aulos*), seja porque em algumas cenas o pintor não deixa margem de dúvida ao fato de estar sendo

³ Seguiremos neste texto a denominação “sistro ápulo”, em razão de estar bastante consolidada na bibliografia e de ter certo grau de compatibilidade com o entendimento que temos hoje deste instrumento, muito embora não haja acordo entre os estudiosos sobre sua denominação (xilofone, sistro ápulo, sistro retangular, *platage*, *psithyra*). O fato é que não sabemos como era a sua denominação.

tocado (Salapata, 2002; Schneider-Herrman, 1976; 1977-1978; Keuls, 1979; Nelson, 1986; Landels, 1999; Zevi et al, 2008; Baggio, 2003; Bellia, 2011; Christmann, 2018).



Figura 1. Moça dançando com um sistro na mão. *Skyphos* ápulo no estilo di Gnathia. Segunda metade do séc. IV. Varsóvia, Museu Nacional, 237904. Foto: © National Museum Warsaw. Agradeço a curadora assistente Weronika Krzemień.

Uma vez consolidado que seja um instrumento musical, direcionaremos nossa atenção à performance. Nosso alvo não será a técnica de execução, tema já explorado por alguns autores (Salapata, 2002; Christmann, 2018), mas sim um tema ainda pouco estudado: os seus contextos de performance musical. Mas, antes de passar a esta análise, vejamos uma breve introdução a este instrumento, que tem a pintura de vasos ápulos como sua fonte principal.

Sistro ápulo

É uma nova forma de instrumento musical, se comparado à tradição grega iconograficamente testemunhada, que aparece na pintura dos vasos italiotas entre 370/360 e 300/290. Sua presença se dá majoritariamente nos vasos ápulos, mas ocorre também em vasos de produção siceliota, paestana e campana, em suas fases apulizantes. Mesmo predominando na pintura vascular, sua existência está indicada também em outros objetos portadores de imagem, como os discos votivos e em um altar de terracota (*arula*) representando o mito de Adôn timer (Salapata, 2001), objetos religiosos com datações próximas (Figs. 2 e 3).



Figura 2. Disco místico, com símbolos representando divindades, a exemplo da lira, simbolizando a adoração a Apolo (centro), e do sistro, a Afrodite (borda esquerda). Disco em terracota, com pegador com furos de suspensão. Séc. IV - II AEC. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, Galeria Magna Grecia, 20777. Fotos: Autor, 2022.



Figura 3. *Arula* ápula (altar em terracota com frente decorada em relevo). Parte de um par de *arulae*: cortejo religioso (altar 1) e mito de Adônis, entre Afrodite e Perséfone (altar 2). Malibu, Paul Getty Museum, 86.AD.598.1. © Public Domain

Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103WEB>. Acesso em 05/03/2025

Na pintura de vasos italiotas, tem forma retangular, que lembra uma escadinha, com um número variado de barrinhas cilíndricas ajustadas a duas hastes mais compridas e mais grossas. O pintor costuma representar na extremidade destas hastes uma forma circular ou um número variado de discos, que talvez servissem para firmar toda a estrutura. Em muitos exemplares, no meio destas barrinhas tem pequenos discos (bronze? sinos?); as barrinhas das extremidades superior e inferior, que têm a função de enquadrar a estrutura de ajuste entre barras e hastes, por vezes são mais grossas e têm um número variado de guizos (?), que soariam ao se agitar o instrumento (Figs. 4 e 5).



Figura 4. Cena amorosa, representa preparativos da fuga de Helena e Páris. Helena senta-se sobre sua trouxa, em que se apoia o sistro ápulo. *Loutrophoros* ápulo de figuras vermelhas. Proveniente de Timmari (província Matera, região Basilicata), tumba 33. Círculo do Pintor de Dario. c. 340-320 a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale “Domenico Ridola”. Foto: Autor, 2015.



Figura 5. Sistro ápulo ao lado de caixa aberta. Lécito (tipo *lagynos*) ápulo, no estilo “di Gnathia. 330-320 AEC. Würzburg, Martin von Wagner Museum, H5727. Foto: Autor, 2018.

Vale ressaltar que este instrumento está ausente da iconografia da Grécia metropolina, e, ademais, carece de referências literárias a seu respeito. Sobre sua possível origem no Oriente Próximo (Bellia, 2011; Salapata, 2002; West, 1992), como indica iconografia fenícia do século VIII (Fig. 6), ou sobre sua possível presença no Sul da Itália na mesma época, como indicam os assim chamados calcofones encontrados em Francavilla Marittima e em outros sítios na Basilicata (Fig. 7), são assuntos que serão aqui apenas tangenciados, não sendo foco de análise aprofundada (Vergara Cerqueira, 2014a; Salapata, 2001, 2002; Zancani-Montuoro, 1974-1976).



Figura 6. Cortejo com quatro músicos, entre uma palmeira e um pé de lótus, atrás de uma deusa sentada em um trono, que tocam *aulos*, pandeyro e dois instrumentos semelhantes ao sistro ápulo ou calcofone. Caixa ou *pyxis* de marfim. Fabricação fenícia, encontrada no palácio de Nimrud, antiga capital neoassíria. Séc. VIII. Londres, Museu Britânico, 118179 (1856,0903.767). © The Trustees of the British Museum - CC BY-NC-SA 4.0

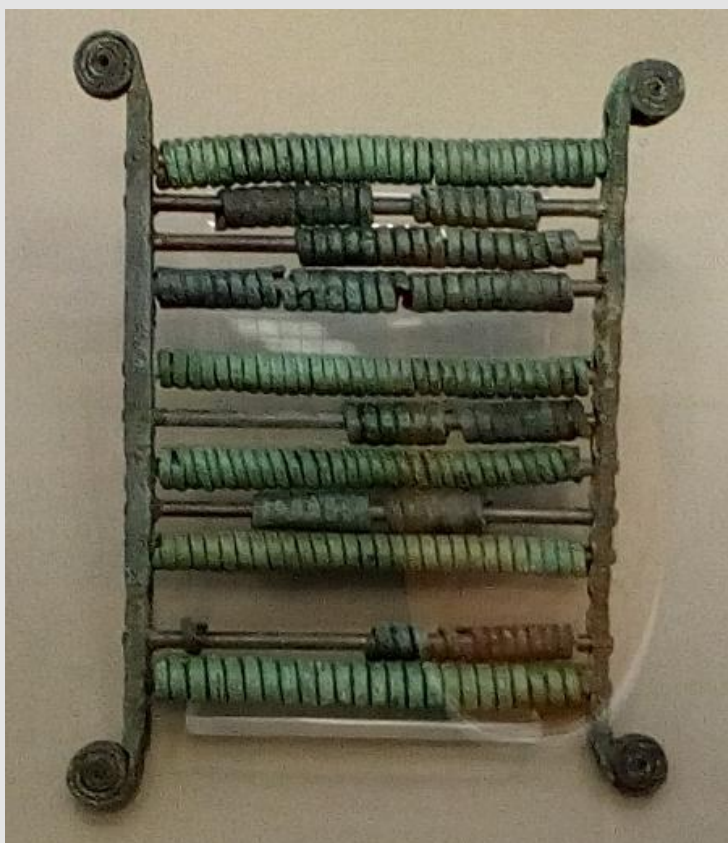


Figura 7. “Calcofone” (possível predecessor do “sistro ápuło”). Bronze. Proveniência: Sul da Itália. Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte. Foto: Autor, 2017.

Não havendo na tradição literária denominações de instrumentos musicais que possam ser vinculadas com essa forma de instrumento, não sabemos como o chamavam. E este é um ponto em que falta ainda convergência entre os especialistas. Alguns tentaram identificá-lo com a *platage* (Smith, 1976: 137), invenção do filósofo e político pitagórico Arquitas de Tarento (428 - 347), mencionada por Aristóteles (*Pol.* 8.1341a) como um brinquedo ou distração para crianças. Esta característica levou a descartar esta denominação, por ser incompatível com o registro iconográfico. Por um bom tempo, vingou a preferência pela denominação “xilofone”, adotada inclusive em obras de referência (Trendall, 1982; 1978). Esta opção devia-se à aparência análoga, com a presença das barrinhas, e pela possibilidade do uso da madeira (ξύλον) na sua estrutura (Wegner, 1963, p. 110-111, fig. 69).

Ora, o eventual uso de madeira não fornece elementos suficientes para esta identificação (Salapata, 2002), como assevera Eduardo Christmann (2018, p. 24):

Já a ideia de um xilofone não se sustenta, sobretudo porque as barras têm tamanhos iguais, não podendo, portanto, dar notas diferentes; além do mais, seria necessário um pequeno martelo ou semelhante para produzir som, e este não aparece jamais na iconografia. (...) [Além disso], não estariam acompanhadas de uma caixa de ressonância.

Como alternativa, Martin West (1992, p. 128) propôs o termo *psithyra*, presente na lista de instrumentos musicais citados por Pólux (4.60), caracterizado como retangular, mas esta identificação foi convincentemente rejeitada por Salapata (2002), pela descrição no *Onomastikon* sugerir um instrumento de madeira, com som semelhante ao *krotalon* (castanhola de madeira). Mesmo com ressalvas, o termo “sistro ápulo” é hoje adotado pela maioria: “sistro”, pela ideia de que fosse tocado sacodindo, já que a palavra *seistron* deriva do verbo “sacudir”; “ápulo”, por supor-se ser essa a sua origem, por ser representado basicamente na cerâmica ápula (Christmann, 2018).

Entretanto, como poderemos conferir em alguns exemplos apontados a seguir, mesmo que eventualmente se pudesse recorrer ao som dos guizos sacudindo o instrumento, não parece ser este o modo usual de se tocar o instrumento: por exemplo, no lécito hoje em Essen (Fig. 8), que para gerar som envolve uma ação da ponta dos dedos sobre as barrinhas cilíndricas rotatórias ou sobre os discos metálicos dispostos no meio destas.

O termo “sistro”, mesmo emprestado do instrumento de Ísis e Hathor, o que poderia levar a ser refutado, poderia se sustentar também sobre argumentos etimológicos. A palavra *seistron* (σειστρον) é a denominação conhecida, nas fontes gregas, para o instrumento de Ísis (que a tradição faraônica associava igualmente a Hathor), que se compunha, do mesmo modo que o instrumento ápulo, de um suporte atravessado por barrinhas com pequenas plaquinhas metálicas circulares, que soavam ao serem agitadas. O termo derivava de *seiein*

(σειώ), “sacodir”, “agitar”, válido também para o fenômeno dos terremotos (por isso, “abalos sísmicos”). O adjetivo *seistos* (σειτός) significa algo “agitado” (válido até para situações agitadas); na forma, é o particípio passado do verbo σειώ. A etimologia então favoreceria o uso deste termo, como sendo um instrumento sacodido, não fosse o fato de que, entre os poucos vasos que indicam inequivocamente a performance musical (quatro exemplares), em três sugere-se a possibilidade de ser tocado na medida em que a ação dos dedos sobre as hastes acione seu som e, em um único caso, bastante curioso, o músico, em trajes profissionais de concerto, tem na mão um *plektron*, apontando também essa possibilidade técnica.



Figura 8. Mulher sentada toca o sistro ápuo dedilhando ou beliscando as barrinhas, realizando o acompanhamento da dança com véu. Lécito ápuo de figuras vermelhas. Pintor das Situlae de Dublin (RVAp 15/44a). c. 360-350. Essen, Museum Folkwang und Ruhrlandmuseum, inv. RE 55 (anteriormente 74.158.A3). Fonte: Froning, 1982, fig. 150.

O depósito funerário de tumbas arcaicas dos séculos VIII e VII, exumadas na Calábria e na Basilicata, inclusive em contextos ainda protocoloniais, revelou

o que foi interpretado como um idiofone, feito de bronze, recebendo a denominação de “calcofone” (Fig. 7). Por ter uma estrutura que guarda semelhança com os exemplares tanto da iconografia fenícia quanto da iconografia italiota, pensa-se que possa ter dado origem ao “sistro ápulo”, de modo que seria um instrumento já conhecido há no mínimo quatro séculos na Itália meridional, evoluindo na região para a forma conhecida através do testemunho dos pintores de vaso do século IV. Por essa razão, Angela Bellia propõe que seja denominado “sistro retangular”, e não “sistro ápulo”, inclusive para diferenciar do sistro isíaco, que tinha forma elíptica (Bellia, 2011).

Elaboramos um inventário exaustivo da representação do sistro ápulo na iconografia dos vasos italiotas, que nos levou ao número de 211 vasos com registro do instrumento, correspondendo a 139 vasos ápulos de figuras vermelhas e 42 vasos ápulos no estilo “di Gnathia”, além de 22 campânicos, sete paestanos e um siciliota, estes produzidos sob influência apulizante⁴. Com base neste inventário, elaboramos um catálogo temático com 186 entradas, incluindo apenas os exemplares a cuja imagem tivemos acesso, diretamente nos museus e reservas técnicas ou através das reproduções fotográficas em publicações ou sites dos museus, ou mesmo por meio de fotos gentilmente disponibilizadas para estudo pelos curadores das coleções⁵.

A grande maioria dos vasos com presença do sistro ápulo vincula-o à esfera amorosa, com cenas de namoro, preparativos nupciais ou rituais sob auspícios de Eros e Afrodite (Fig. 9), associado a mulheres ou a Eros, embora ocorra sua associação eventual em um limitado número também a sátiros e rapazes.

⁴ Não há ocorrências do sistro na pintura de vasos lucânicos.

⁵ Este catálogo foi elaborado no âmbito da Bolsa PIBIC/CNPq, com a contribuição do então bolsista Eduardo Christmann. A diferença entre o número total do inventário e do catálogo temático é que não podemos incluir os vasos cuja imagem não podemos analisar, por não dispormos de fotografia destes. Tanto o número de vasos inventariados, quanto de vasos com acesso à fotografia, podem ser ampliados.



Figura 9. Eros com coroa e Afrodite, sentada sobre pilha de pedras, com sistro e espelho. Lécito ápulo de figuras vermelhas. Segunda metade do século IV. New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, 1913.265 (Gift of Rebecca Darlington Stoddard). De Lecce, antiga coleção Dr. Paul Arndt. © Public Domain. Disponível em <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/1874> Acesso em 05/03/2025.

Uma *pelike* hoje em Los Angeles mostra uma cena do ritual de banho de um pássaro na cuba, ato religioso que fazia parte do conjunto de rituais de iniciação ao amor realizados sob as dádivas de Eros e Afrodite (Vergara Cerqueira, 2022). A oficiante do culto é uma senhora, que lava um pombo, diante de um rapaz sentado (noivo), com uma patera na mão. Acima, um pequenos Eros voa com uma *iynx* (a rodinha da magia do amor) pendurada por um fio duplo em seu pulso, enquanto interage com um pato (Vergara Cerqueira, 2023). Abaixo da cuba, um sistro ápulo e um aríbalo, que continha óleos ou perfumes usados neste ritual (Fig. 10). Em um razoável número de vasos itálicos (34 exemplares), está associado a um monumento funerário (estela ou *naiskos*) (Fig. 11) (Vergara Cerqueira, 2020). Assim, contextos amorosos e funerários predominam.



Figura 10. Ritual de iniciação ao amor sob auspício de Afrodite: banho de pássaro na cuba, sob a qual está depositado um sistro ápulo. *Pelike* ápula de figuras vermelhas. 340-325 AEC. Los Angeles, County Museum of Art, M.82.77.11. Public Domain - © LACMA. Disponível em <https://collections.lacma.org/node/243818> Acesso em 14/10/2024⁶.



Figura 11. Defunta sentada no interior do monumento funerário, tipo *naiskos*. No campo, suspenso, um sistro ápulo. Ânfora ápula de figuras vermelhas. Final do séc. IV. Siena, Museo Santa Maria della Scala. Fonte: ©wikimedia commons - Fotógrafo: Jastrow – Public Domain. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sitting_woman_Apulia_SMS.jpg Acesso em 05/03/2025

⁶ Em consulta feita em 05/03/2025 a imagem não está mais disponível. Está disponível, como Public Domain, sob wikimedia commons, em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pelike_with_\(A\)_Woman,_Youth_and_Eros_at_a_Laver_and_\(B\)_Woman_and_Youth_LACMA_M.82.77.11_\(2_of_2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pelike_with_(A)_Woman,_Youth_and_Eros_at_a_Laver_and_(B)_Woman_and_Youth_LACMA_M.82.77.11_(2_of_2).jpg) Acesso em 05/03/2024.

Na maioria dos casos, ele não aparece sendo tocado: os personagens o seguram, ou está depositado, repousando no chão, sobre um móvel ou suspenso no campo. Isso dificulta um pouco a interpretação de seu uso musical. Mas há um reduzido número de vasos em que identificamos a execução musical no instrumento (cinco vasos), o que ainda aguarda melhor estudo. Nossa proposta será analisar aqui as cenas que nos permitem interpretar aspectos sobre o contexto em que o sistro era musicalmente ativado, examinando contextos de dança, de ritual, de festa, de apresentações artísticas, entre outros, mas evidenciando também as possíveis combinações com outros instrumentos e objetos.

Contextos de performance musical do sistro

A presença de um objeto na pintura dos vasos ápuolos nem sempre faz menção pragmática a sua finalidade primeira de uso. Por exemplo, os espelhos. Podem ser representados em cenas de toalete feminina, voltado aos cuidados de si, da beleza, que seria sua finalidade primeira, a demanda para a qual se destina originalmente a sua fabricação. Porém, com frequência – talvez na maioria dos casos – sua representação não se associa ao seu fim primeiro. O pintor muitas vezes o retrata como objeto litúrgico, que desempenha uma função em algum ritual. Não deixa de ser uma funcionalidade, uma parte de sua pragmática, mesmo que não a primeira para a qual o objeto foi confeccionado. Entretanto, o espelho também pode ter valor simbólico, ligado por exemplo a Afrodite, mas pode se ligar também a práticas místicas, como seu uso oracular. (Vergara Cerqueira, 2024b).

Algo análogo ocorre com a representação do sistro ápuolo. Em uma parte significativa das suas ocorrências iconográficas, o pintor não o representa em seu uso musical. Mesmo que eventualmente indique a possibilidade de sua utilização como instrumento musical em determinado contexto, ele aparece mais como

espécie de objeto litúrgico, como portador de potência mística ou como símbolo, ligado ao domínio amoroso de Afrodite (Fig. 12). Em uma *prochoe* ápula de figuras vermelhas proveniente de Ruvo, a noiva está sentada ao centro, sobre uma pilha de pedras, com um *tympanon* na mão esquerda abaixada e ostentando um espelho na direita erguida, diante de um sistro empunhado pela mulher oficiante do culto, de pé, diante dela⁷. Novamente, aqui, espelho e sistro são retratados como objetos litúrgicos.



Figura 12. Ato ritualístico perpetrado por meio dos objetos litúrgicos empunhados por Eros (um espelho e uma guirlanda de flores) e uma mulher sentada (sistro e *phiale*). Olpe ápula de figuras vermelhas. 350-330 AEC. Altamura, Museo Archeologico Nazionale. Foto: Autor, 2014.

Contudo, há um conjunto de vasos, mesmo que limitado, cuja iconografia nos permite vislumbrar situações e contextos em que o som do sistro ápulo seria

⁷ *Prochoe* ápula (*oinochoe* trilobada com pescoço longo) de figuras vermelhas. Grupo de Egnazia (RVAp 18/169). c. 335-320 AEC. Nápoles, Galleria Italia, da coleção Banco Intesa Sanpaolo, 157 (C 265, anteriormente, Milão, “H.A.” 265).

ouvido, sendo tocado conforme práticas musicais estabelecidas, que têm seu único testemunho na iconografia dos vasos italiotas.

Contexto religioso

Em várias cenas de caráter religioso o sistro ápulo se faz presente, em situações variadas. Em boa parte delas, é possível que ele ali estivesse como objeto litúrgico, sendo difícil deduzir daí seu uso sonoro ou musical. A presença em cultos ligados a Afrodite justifica-se também por sua carga simbólica, como atributo desta divindade na iconografia italiota. A dúvida surge por exemplo na interpretação da cena de um lécito paestano em estilo apulizante outrora na coleção Lemonopoulos, da Flórida (Fig. 13). Um jovem nu e uma moça performam um ritual, diante de dois altares: com a esquerda, ele segura uma *patera*, que contém alguns ramalhetes, e com a direita, recuada, uma coroa; com a esquerda abaixada, ela segura um *tympanon*, enquanto, com a direita erguida, posiciona o sistro sobre a *patera*, os dois objetos estando alinhados acima do altar, sobre o qual vemos uma folha de vinha. A mulher segura o sistro pela base de uma das hastes. O sistro aqui apenas soma sua potência mística, para se alcançar os objetivos que a crença religiosa garantiria, ou ela o estaria sacudindo, assim agregando ao ritual os sons gerados?

Mas há exemplos em que o pintor deixa bastante evidente o uso musical do sistro durante um ritual. É o caso da cena em um lécito di Gnathia de uma coleção particular (Fig. 14), que representa Eros e uma figura feminina, sentados, diante de um *thymiaterion*, em que está sendo queimado incenso. Trata-se assim de um ritual de fumigação, que na iconografia vascular grega costuma ser associado ao culto a Afrodite, pois sua adoração envolve perfumes ligados a seu reino (PROST, 2008, p. 98-99; Hermany et al., 2005, p. 68-69; Simon et al., 2005, p. 258-259), muito embora a queima de incenso possa ocorrer em cultos a

divindades variadas. Aqui, a participação de Eros reforça a ligação do culto à deusa do amor. Mas quero ressaltar a dimensão musical deste ritual. A fumigação é acompanhada por um dueto: Eros executa a melodia no *aulos*, com acompanhamento do sistro. A mulher o segura com a esquerda, pela haste, enquanto os dedos da direita acionam sonoramente as barrinhas ou os discos metálicos.



Figura 13. Cena de ritual, em presença de dois altares. Mulher segura sistro ápulo. Lécito paestano de figuras vermelhas. Proveniente de Paestum. Grupo de Paestum 5188. Grupo Apulizante (Trendal, *Paestan*, p. 346, n. 635). c. 320-310 AEC. Saint Petersburg, Flórida (anteriormente, mercado de Bern), coleção Lemonopoulos (antes, coleção Elsa Bloch-Diener), inv. 72. Fonte: Trendall, *Paestan*, pl. 225c-d.



Figura 14. Cena de ritual diante de incensário. Mulher sentada tocando sistro apulo e Eros sentado sopra o *aulos*. Lécito ápulo em estilo di Gnathia. Conectado ao Grupo de Konnakis e próximo ao Pintor da Rosa. c. 350-340 AEC. Coleção privada. Fonte: Schauenburg, 2010, p. 20, fig. 26 a-b. Schauenburg, 2010, Band XIII, p. 20, fig. 26 a-b.

Penso que este lécito, que evidencia a performance musical no sistro durante um ritual de fumigação, fornece uma chave de interpretação para outras cenas de caráter religioso em que os dois instrumentos aparecem associados, mesmo que não repitam a situação de claramente serem tocados ao mesmo tempo. Temos esta situação em um *skyphos* ápulo no Museu “Jatta” de Ruvo⁸: Eros – que neste tipo de cena podemos identificar, conforme Gisella Schneider-Herrmann (1970), com uma figura sacerdotal em um culto de iniciação amorosa – está sentado sobre uma pilha de pedras, soprando o *aulos*, diante de uma mulher de pé, que brande com a direita uma coroa e com a esquerda abaixada segura um sistro ápulo.

É o caso também da *pelike* ápula anteriormente na coleção Graham Geddes, Austrália (Fig. 15). Vemos uma mulher sentada sobre base rochosa, na mão esquerda recuada um sistro e na direita estendida uma patera, e um Eros de pé, com coroa na esquerda abaixada, empunhando um par de *auloi* com a direita erguida, acima da patera. Os elementos religiosos e musicais desta cena e da anterior parecem interagir diretamente. É como se o duo musical *aulos*-sistro já tivesse acontecido ou fosse ocorrer em um momento seguinte.

A cena de cortejo religioso na *arula* tarantina associada ao culto a Adônis (Fig. 3) mostra um coro de três mulheres, dançando e avançando agitadamente para a direita, ao som do sistro. Talvez façam uma dança circular em torno do altar. Em outro momento, diferente deste representado, o som do *tympanon* devia receber destaque no culto. O lécito paestano da Flórida também indica a possibilidade de uso destes dois instrumentos em diferentes momentos de um culto.

⁸ *Skyphos* ápulo de figuras vermelhas. Vaso conectado no estilo ao Pintor de Menzies (RVAp 26/117). c.330-320 AEC. Ruvo, Museo Archeologico Nazionale “Jatta”, inv. 818.

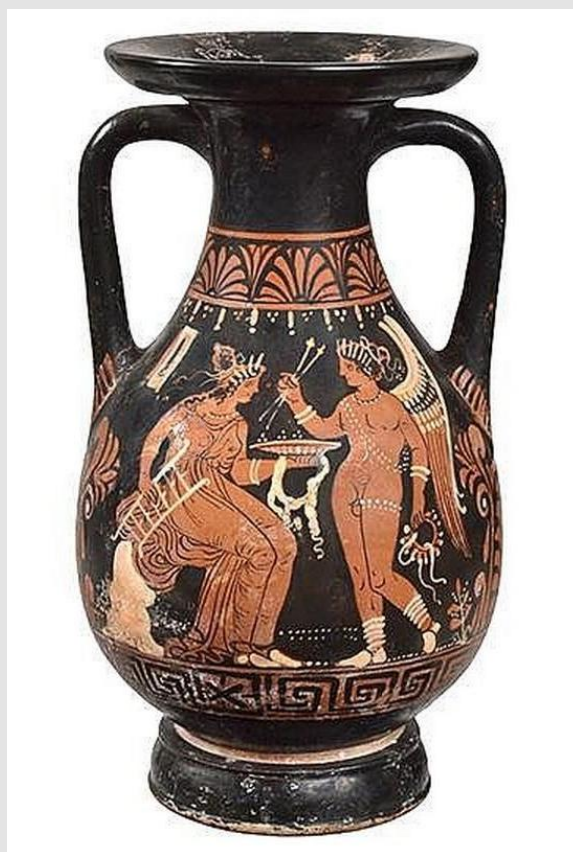


Figura 15. Cena de ritual. Mulher sentada com sistro apulo e Eros com *aulos*.
Pelike ápula de figuras vermelhas. c. 350-330. Anteriormente no mercado da Austrália e Nova Zelândia. Paradeiro atual desconhecido (ex coleção Graham Geddes). Fonte: Carter's Price Guide to Antiques & Collectables. *Greek antiquities*, n. 55. Disponível em: <https://www.carters.com.au/index.cfm/index/55-greek-antiquities/> Acesso em 14.2.2020

Contexto funerário

Nas cenas com sistro em contexto funerário (Vergara Cerqueira, 2020), quando o instrumento está dentro do *naiskos*, está colocado em relação ao mundo espiritual do ou da falecida, como na ânfora hoje em Siena (Fig. 11). Porém, quando está fora do templete funerário ou em cena junto a uma estela, aí é válido se colocar a questão sobre a possibilidade de seu uso musical durante os ritos fúnebres.

Todavia, muitas vezes o pintor o representa como objeto com função mística no ritual, assim como ocorre também com o espelho, o leque ou o

kalathos (cesto em que as mulheres guardavam os rolos de lã). Uma cratera ápula no mercado da Basileia em 2010 apresenta bem esta situação (Fig. 16). Quatro personagens estão distribuídos no entorno do *naiskos*, em um momento de visita à tumba para homenagem ao morto, representado no interior, na cor branca, como um jovem nu com um pássaro na mão direita apoiado sobre um *louterion*. Interessa-nos aqui a mulher sentada sobre o solo, no canto superior direito, que segura com uma mão um espelho e com outra um sistro, enquanto os demais trazem outros objetos com finalidade ritual, como uma *phiale* e uma patera, ou mesmo um estrígil, este com valor simbólico alusivo à masculinidade, aos cuidados do corpo viril, sem papel ritualístico. O sistro aqui não está em contexto de performance, mas como objeto místico!

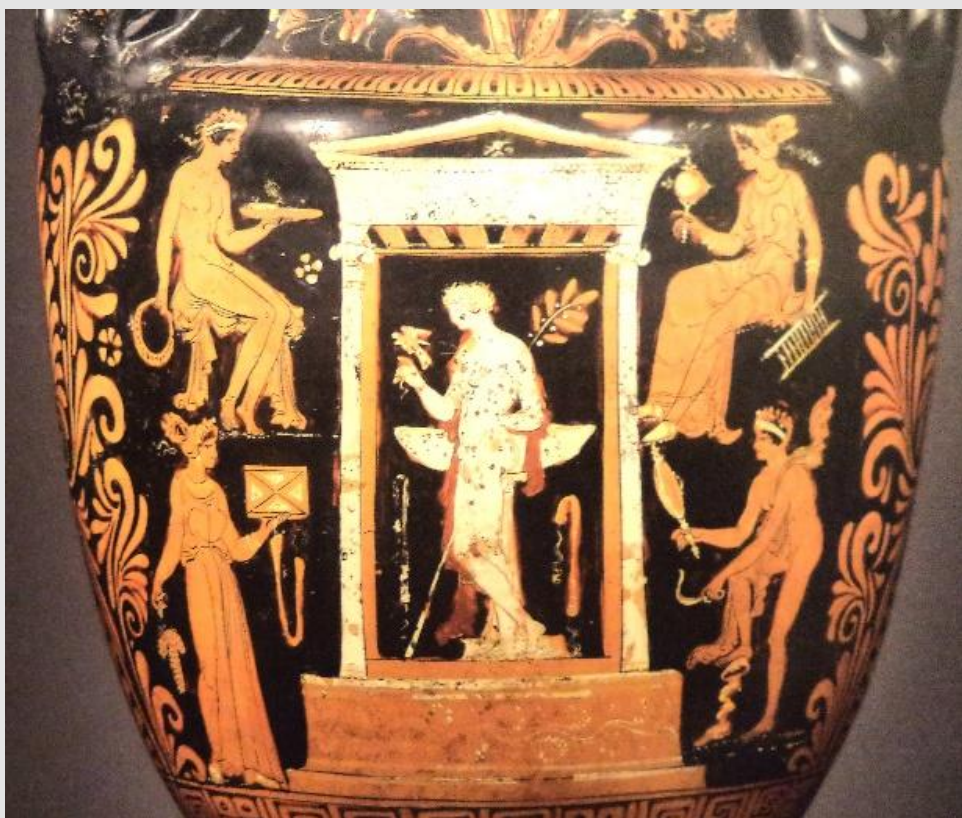


Figura 16. Cena de *naiskos*. No canto superior esquerdo, mulher com sistro e espelho. Cratera com voluta ápula de figuras vermelhas. Oficina do Pintor de Copenhague 4223. c. 340 AEC. Mercado da Basileia, Suíça. Fonte: *Kunst der Antike*, Auktion 7, 2011, n. 150.

Mas há casos em que o pintor podia ter a intenção de mostrar o uso sonoro deste instrumento durante algum momento do culto ao morto. Em uma cratera com volutas ápula hoje em Tampa, Flórida, o pintor representou quatro personagens junto a um *naiskos*, durante uma visita à tumba como parte do culto ao morto (Fig. 17). Nesta ocasião representada de modo idealizado pelo pintor, um jovem nu, ao posicionar-se diante do templete, segura um sistro pela haste, com a mão esquerda, enquanto os dedos da mão direita de algum modo estão dedilhando a barrinhas, para assim ativar este objeto como objeto sonoro. Assemelha-se bastante ao modo como a moça toca este instrumento no lécito di Gnathia (Fig. 14). Isto indica então que o sistro podia participar dos ritos fúnebres não somente como objeto místico, mas também como instrumento musical.



Figura 17. Cena de *naiskos*. Jovem nu diante do monumento funerário segura sistro pela haste com a mão esquerda e com os dedos da mão direita aciona musicalmente as barrinhas ou discos (esferas?) metálicas. Cratera ápula com volutas. Pintor de Tarento 7013. c. 330-320 a.C. Tampa, Flórida, Museum of Art, inv. 1986.225 (doação de Mr. e Mrs. William Knight Zewadski). Disponível em: <https://www.usf.edu/arts-sciences/institutes/idex/museum-projects/index.aspx>. Acesso em 07/03/2025

Ainda no contexto funerário, vale refletir sobre a presença do sistro ápulo no interior do *naiskos*, em duas situações: quando a figura da falecida segura o instrumento (Fig. 18) ou quando ela toca, como na *hydria* proveniente de Cuma (Fig. 19), em que vemos a morta sentada, passando as pontas dos dedos da mão direita sobre as barrinhas do sistro (Schneider-Herrmann, 1976, p. 521, fig. 6). Diante dela, uma segunda mulher, de pé, com um passarinho pousado sobre a mão direita. Sobre a parte externa da base do monumento, um mirto. Mais à direita, duas mulheres que comparecem ao túmulo para homenagear a morta e, sob a alça, uma grande cabeça de mulher, em que podemos identificar uma Afrodite ctônica, em uma cena de *anodos* (“subida”), fazendo a ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos, sobre o qual ela exerce poder (Hoffmann, 2011, p. 127; Rumscheid, 1989, p. 16). Mirto, sistro e o passarinho podem ser interpretados também como símbolos ligados a Afrodite, sob cujas graças espera-se uma felicidade amorosa eterna no além-túmulo. Neste contexto, é possível se pensar em uma ligação entre a música do sistro e a evocação de Afrodite.



Figura 18. Cena de *naiskos*. A morta sentada brandindo um sistro ápulo. *Hydria* campânica de figuras vermelhas. APZ Painter. c. 330-320 AEC. Baia (Nápoles), Museo Archeologico Nazionale dei Campi Flegrei, 127964. Foto: Autor, 2015.

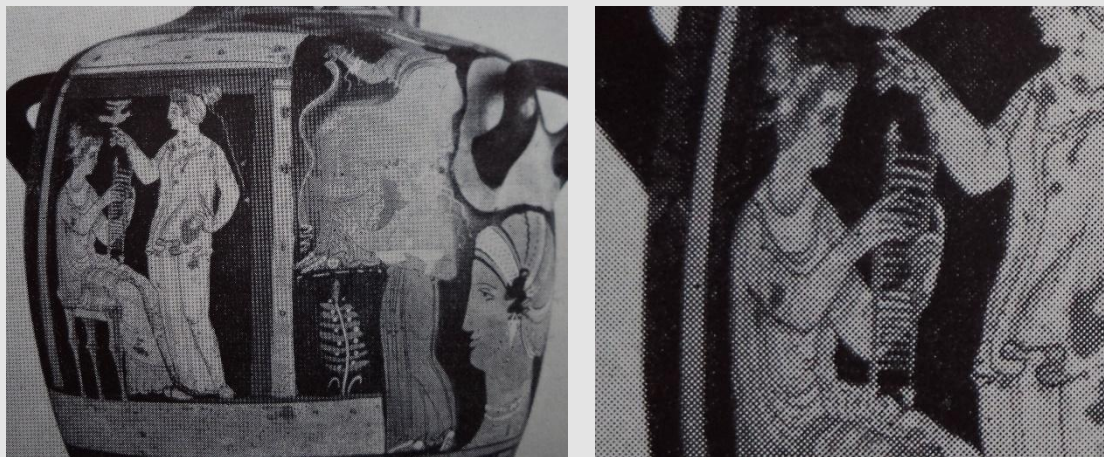


Figura 19. Cena de *naiskos*. A morta, sentada, dedilhando um sistro ápuulo.
Hydria campânica. Proveniente de Cuma. Pintor APZ, “Grupo Apulianizante”. c. 330-320
AEC. Roma, Museo Villa Giulia, inv. 22593. Fonte: LCS 17/497, pr. 199.2⁹.

Para interpretarmos estas cenas, precisamos primeiro fazer algumas considerações. Estas figuras, por via de regra pintadas na cor branca, contrastam com a cor dos personagens que comparecem ao túmulo para prestar homenagens ao falecido, representados em tom avermelhado, alusivo à pele dos vivos. E por que a cor branca? Propõem-se diferentes explicações. Primeira hipótese: a cor branca indicaria que a figura faz parte do monumento funerário. Ou seja, seria uma estátua representando o morto, feita de mármore assim como a estrutura arquitetônica.¹⁰ Segunda hipótese: a cor indicaria a condição de morto, espécie de corpo espiritual, fantasma, que habitaria o reino de Hades, mas poderia habitar também o *naiskos* construído na necrópole para ser sua residência, ali onde o cadáver havia sido enterrado. Não vejo incompatibilidade entre as duas hipóteses! Com a cor branca, se dizia que o defunto estava ali, mesmo que não se conseguisse vê-lo (Esposito & Pedrina, 2003, p. 182-183, esp. 183).

⁹ Conforme informação recebida da curadora do Museu da Villa Giulia, Vittoria Lecce, por mensagem de e-mail datada de 30/09/2022, a hydria campânica 22593 encontra-se atualmente em Viterbo, sob a guarda da Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e per l'Etruria meridionale.

¹⁰ A discussão atual sobre a colorização de estátuas marmóreas, que assim não se apresentaria aos olhos na cor branca do mármore, mas coloridas, acrescenta novos elementos a esta discussão, afinal o próprio Philippe Jockey (2015) aponta, em seu estudo sobre o assunto, que havia critérios diferenciados, na pintura de estátuas de mármore, no caso de se representarem figuras divinas ou humanas.

Nas cenas em que a representação da morta segura um sistro, acaba-se vinculando a ela este instrumento, que ela poderia ter usado durante rituais, inclusive tocando-o. Agora, quando o pintor a representa propriamente tocando, pergunto-me se não quer representar algo mais, como se representasse a performance musical no plano espiritual, no além-túmulo.

Contexto festivo: casamento e dança

Em uma *pelike* ápula hoje em Copenhague, o pintor representa, no plano principal, uma cena de celebração de matrimônio, e, na cena superior, mostra uma parte da música e da dança que animavam a festa (Figura 20). As possibilidades musicais são variadas, visto serem representados quatro instrumentos (*aulos*, cítara retangular ápula, harpa e sistro ápulo). A ênfase está na coreografia da dança com véu, acompanhada pelo *aulos*, não se descartando que a musicista da direita produza alguns acordes de acompanhamento com a harpa. A *auletris* acompanha a moça que performa a dança com véu, a qual tinha entre seus contextos de performance os festejos nupciais (Vergara Cerqueira, 2023). A presença do sistro, no chão, entre os demais instrumentos, é uma menção a que em algum momento da festa a harpista poderá trocar de instrumento, passando a tocar o sistro.

Em um lécito conservado em Essen (Fig. 8), temos novamente a performance da dança com véu, ligada à festa de casamento. Aqui o acompanhamento musical não é feito com o *aulos*, como na *pelike* de Copenhague, mas com o próprio sistro ápulo, evidenciando sua capacidade, em termos de recursos musicais e sonoros, para acompanhar uma dança altamente expressiva.



Figura 20. Música e dança durante festa de casamento: mulher sentada toca *aulos*, acompanhando dança com véu; mulher com harpa; no chão, sistro e *lyra*. *Pelike* ápula de figuras vermelhas. Pintor da Dançarina de Copenhague. c. 340-320 AEC. Copenhague, National Museum, VIII 316 (B 154). Foto: Nora Petersen - CB-BY-AS - ©National Museum of Denmark.

Contexto artístico

Refiro-me aqui ao contexto em que a performance musical é o fim em si mesma. Em um lécito ápulo no estilo di Gnathia, apesar do mal estado de conservação, podemos discernir uma mulher tocando *aulos*; mas nosso interesse maior aqui é o sistro, repousando no chão, em frente da *auletris* (Fig. 21). O pintor preocupou-se em caracterizar a elaboração da sua vestimenta – uma elegante túnica vermelha com mangas longas e detalhes em amarelo, nos punhos e no peito, com um manto amarelo sobre as costas, cujas pontas perpassam o vestido, entrelaçando-se no busto. Isso indica um contexto formal de performance, com caráter mais profissional, apontando para uma apresentação artística, onde a música é o objetivo em si. A presença do sistro neste contexto afasta-se de uma interpretação simbólica, baseada em seu valor místico, sendo mais pertinente pensar que esteja ali para indicar a possibilidade de que esta mesma musicista, que ora se apresenta no *aulos*, em outro momento possa empunhar o sistro ápulo para tocá-lo. Portanto, uma alternância de instrumentos análoga à da harpista da *pelike* de Copenhague.



Figura 21. Mulher toca *aulos*; sistro ápulo no chão. Lécito ápulo no estilo di Gnathia. Pintor da Rosa. Grupo de Konnakis (Webster, 1968, p. 11, n. 8). c. 350-340 AEC. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, 80915. Foto: Autor, 2014.

Um vaso campânico de uma forma muito singular, conservado também em Nápoles, reforça a possibilidade de que ocorressem recitais de sistro ápulo, em contexto de atuação de músicos profissionais (Fig. 22)¹¹. Trata-se de um recipiente para conter azeite em forma de uma manilha fechada nas duas extremidades, com quatro pezinhos, um bucal acima para inserir o conteúdo líquido e uma torneirinha. O vaso possui decoração com temática musical em suas quatro faces: nas laterais, lado A) duas mulheres sentadas, uma com cítara helenística; lado B), um ator vestido de sátiro dançando, acompanhado por um

¹¹ Salapata (2002, p. 418, nota 41) identifica como *askos* e o dá como perdido. Entretanto, informo que o vaso se encontra na reserva técnica do Museu Nacional de Nápoles, onde pude fotografá-lo e examiná-lo em 2014.

auletes vestindo *chiton*; na cena da frente, lado C), o mesmo ator vestido de sátiro, levando em cada mão um tubo de *aulos*; e, atrás, lado D), um músico, coberto por um manto púrpura com a barra ornamentada com motivo preto, com um sistro ápulo.



Figura 22. Quatro cenas musicais: mulher citarista; ator sátiro dançando; ator sátiro com *aulos*; músico tocador de sistro ápulo. Vaso campânico de figuras vermelhas. Nápoles, Museo Nazionale, 82480. Foto: Autor, 2014.

Bem, este músico está voltado para a esquerda, com o tórax voltado para quem o observa, e com os braços abertos: com a esquerda segura o sistro ápulo e com a direita uma espécie de *plektron*, dispositivo comum para tocar instrumentos como a *lyra* ou a *kithara* – neste mesmo vaso, vemos a mulher com cítara helenística segurando um dispositivo deste tipo, muito parecido com o que vemos na mão do tocador de sistro ápulo. Trata-se de uma imagem completamente surpreendente! Sua posição parece ter sido escolhida pelo pintor para congelar o momento em que o músico é aplaudido pelo público, quando não

aclamado vencedor, dentro de um esquema iconográfico de representação do *kitharoidos* conhecido da pintura de vasos áticos desde a técnica de figuras negras no século VI. Agora, usar um *plektron* para tocar o sistro ápuło não é algo conhecido de qualquer outro exemplo da iconografia vascular italiota, lembrando que, a princípio, temos que a presença do sistro nos vasos campânicos e paestanos se dá sobretudo entre pintores que revelam influência apulizante, talvez migrados da Apúlia. Aqui, podemos colocar diferentes perguntas, até mesmo opostas entre si. O instrumento teria sido tão aceito nas cidades gregas da Campânia ao ponto de apreciarem ouvir apresentações musicais públicas? Sua condição de instrumento musical seria assim tão prestigiada? Mas para que serviria este *plektron*? Será que o pintor tinha ouvido falar da fama deste instrumento, sem ter compreendido bem a sua especificidade, mas quis mostrar sua notoriedade, incluindo-o em uma cena que sugere um recital de sistro ápuło? Por enquanto, difícil ir além das perguntas, mas fato é que o pintor representou sim uma situação de apresentação musical do sistro ápuło em público e em contexto formal.

Um aspecto da dimensão artística do sistro ápuło trazido pelos pintores de vaso é a possibilidade de sua combinação com o *aulos*, seja como execução sincrônica, em *sinaulia* – conceito que podia significar dois *auloi* tocando ao mesmo tempo (Aristófanes, *Cavaleiros*, vs. 10) ou quando dois ou mais instrumentos diferentes tocam simultaneamente (Ateneu 617f-618b; Norquist, 1994; Vergara Cerqueira, 2001, p. 93; 246-253). Esta é uma questão complexa na interpretação iconográfica. Por muito tempo, a historiografia da música grega estabeleceu o princípio de que a música da Grécia antiga era exclusiva ou quase integralmente monódica. Entretanto, havia o conceito de *sinaulia* nos textos antigos, mesmo que desconhecido da maioria na época, e há uma quantidade expressiva de cenas pintadas em vasos gregos antigos que mostram dois instrumentos sendo tocados ao mesmo tempo.

Diante de uma cena com dois ou mais personagens tocando diferentes instrumentos ao mesmo tempo, muitos iconografistas, considerando o princípio há muito estabelecido da monódia (Reinach, 1926, p. 69-71), do uníssono (Platão, *Leis* 812d), optaram por entender que os instrumentos representados são tocados em separado, em momentos diferentes. O pintor, conforme esta linha de interpretação, gostaria de representar a gama de possibilidades de instrumentos, de sons, a serem apreciados em determinada situação (Buschor, 1943, p. 71; Bundrick, 1998, p. 28; Lissarrague, 1987, p. 37-9, fig. 21; Bessi, 1997, p. 147, nota 84). Não aceitam assim que o pintor de vasos possa registrar uma prática musical cotidiana, eventualmente desaconselhada por teóricos moralizantes da prática musical, que estavam por via de regra em dissintonia com o gosto popular e que igualmente repudiavam, por exemplo, a heterofonia (Platão, *Leis*, 812d-e; ver West, 1992, p. 205-207). Entendo, na contramão destas interpretações, que é preciso enxergar o potencial desafiador da iconografia:

O fato que nos incomoda nessa interpretação é o desafio da informação imagética, que nos convida a questionar a visão geral que se tem sobre o império da monofonia na música grega antiga, levando-nos ao questionamento sobre a relação entre as formas reais das práticas sociais e culturais e suas formas recomendadas ou exigidas pelos valores ideológicos, morais e estéticos vigentes (Vergara Cerqueira, 2001, p. 317).

De fato, conforme Ateneu 618f, o comediógrafo Antífanos (408-334 AEC), em sua obra *O tocador de aulos*, explica que a *sinaulia* podia se dar quando dois *auletai* tocam ao mesmo tempo ou quando se alternam. Platão, em *Leis* 765b, reconhece duas formas de apresentação de instrumentos musicais nos concursos oficiais em Atenas: a primeira, em que o músico toca sozinho, solo, e nomeia esta performance solo como monódia; e a segunda, em que dois ou mais músicos se apresentam tocando ao mesmo tempo instrumentos diferentes harmonizados entre si, que ele chama de *sinaulia* (μονωδιῶν τε καὶ συναυλιῶν). Ateneu, em 617f, discorre também sobre a parceria entre o *aulos* e a *lyra* (Περὶ δὲ τῆς αὐλῶν πρὸς λύραν κοινωνίας), citando Éfipos de Olinto (séc. IV), em

Mercadoria, o qual afirma que a música da *lyra* e do *aulos* são parceiras no palco.

Gullög Nordquist (1994, p. 241-56; 1992, p. 81-93) ousou utilizar a iconografia como ferramenta para questionar um dos preceitos básicos da historiografia da música grega antiga, o primado da monofonia: apresentou provas bastante consistentes acerca da prática da *sinaulia* nas procissões, ou seja, a combinação de instrumentos diversos ultrapassando a simples monódia.

A iconografia ápula revela um gosto pela parceria musical entre o *aulos* e o sistro ápulo. Mas podemos caracterizá-la como *sinaulia*? Para tal, não podemos ter um instrumento melódico acompanhado de um instrumento apenas percussivo, sem recursos melódicos. Por via de regra, o sistro ápulo é entendido como um idiofone incapaz de produzir variedade tonal, portanto, sem variação de tom, produtor de sons monótonos rítmicos. Nesta acepção, a combinação “*aulos* + sistro ápulo” não constituiria uma forma de *sinaulia*. Entretanto, Gina Salapata (2002, p. 419) considera possível que o sistro ápulo seja um aperfeiçoamento do antigo calcofone herdado dos fenícios e presente na Itália meridional desde o século VIII, e que, pelos conhecimentos das possibilidades melódicas de discos e outros metálicos, “pode ter se transformado em um instrumento sofisticado capaz de produzir tons diferentes por meio de variedade de afinação”.

Assim, alguns vasos di Gnathia, ao retratarem esta combinação, como em uma *oinochoe* hoje no Hermitage (Fig. 23), teriam interesse em mostrar a possibilidade da performance da *sinaulia* com estes instrumentos, o que seria considerado uma expressão musical muito própria à Itália meridional, portanto, com potencial identitário de despertar alguma forma de orgulho cultural, daí seu destaque na iconografia.

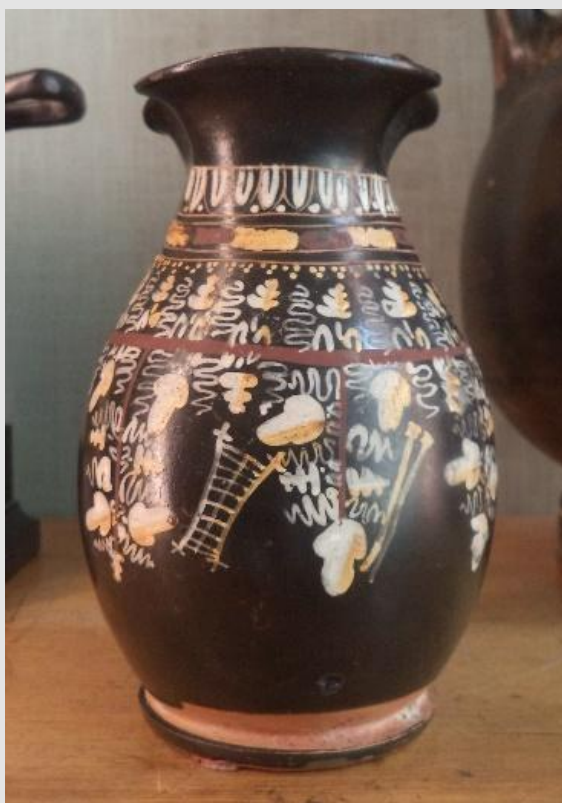


Figura 23. Sistro ápuło e *aulos*, abaixo de uma videira que se estende sobre uma armação horizontal, sustentada por três hastes, repletas de cachos de uva. *Oinochoe* ápuła em estilo di Gnathia. Círculo do Pintor da Rosa (Elena Ananich, 2008). c. 340-330 AEC. Saint Petersburg, Hermitage, B 647 (coleção Pizzati, 1266; St. 1020). Foto: Autor, 2017.

Uma *chous* conservada em Manchester¹², atribuída igualmente ao círculo do Pintor da Rosa, traz uma variação do tema: sob uma videira horizontal sustentada por duas hastes, em forma de Π, vemos à esquerda o sistro e à direita o *aulos*, e, no meio, uma cabeça de mulher, tal como na *hydria* da Villa Giulia (Fig. 9). Esta cabeça pode ser uma projeção da falecida, que em vida praticaria estes instrumentos, colocando a cena no além-túmulo, onde as esperanças alimentadas em Dioniso estão simbolizadas pelos cachos de uva; mas, ao mesmo tempo, associa-se assim à proteção espiritual de Afrodite, reforçando assim o seu sentido inexoravelmente nupcial e funerário, e alinhando-se com a forte

¹² *Oinochoe* ápuła, tipo *chous*, em estilo di Gnathia. Grupo da Harpa de Nápoles D. (Webster, 1968, p. 17, n. 10, pl. IIe), “Possivelmente no círculo do Pintor da Rosa” (Green, 1968). c. 350-340 AEC. Manchester, Manchester Museum, University of Manchester (ancient Whitworth Institute), inv. 37334 (IV D 26).

vinculação local aos cultos a Afrodite, como as Adônias (Salapata, 2001; 2002) aspecto fortemente sustentado na iconografia (Smith, 1976: 137).

Recebido em: 24/09/2025 - Aceito em: 15/10/25

Referências

Fontes

Aristóteles. Política. Tradução, Introdução e Notas de Mário da Gama Kury. 2^a ed. Brasília: Editora da UNB, 1985.

Athenaeus. The Deipnosophistai. Tradução de C. D. Younge. Londres: H. G. Bohn, 1854.

Athenaeus. The Deipnosophistai. Tradução de Charles Burton Gullick. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1927.

Julius Pollux, Onomasticon, ed. by W. Dindorf. Leipzig: Kühn, 1824.

Platão. As Leis. Tradução e notas de Edson Bini e Dalmo de Abreu Dallari. São Paulo: Edipro, 2021.

Pollux. Onomasticon: e codicibus ab ipso collatis denuo eddit ed adnotavit Ericus Bethé. Leipzig: Teubner.

Referências bibliográficas

ANANICH, Elena. Corpus Vasorum Antiquorum. Russia. The State Hermitage Museum. St. Petersburg. Gnathia Vases. Russia XIII, Hermitage VI. Union Académique Internationale. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2008.

BAGGIO, Monica. I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.

BELLIA, A. A female musician or dancer of Iron Age in Southern Italy? AMS Acta. Contributi di ricerca dell'Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2011.

_____. Considerazioni sugli strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia dall'età arcaica all'età ellenistica. *Sicilia Antiqua*. An International Journal of Archaeology, n. 7, 2010, p. 79-118.

BESSI, Benedetta. La musica del simposio: fonti letterarie e rappresentazione vascolari. *AION, Annali Di Archeologia E Storia Antica*, 3, 1997. p. 137-152.

BOTTINI, Angelo. I popoli apulo-lucani. In: *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. JC. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre 1987)*. Rome: École Française de Rome, 1990. pp. 155-163. (Publications de l'École française de Rome, 137)

BUNDRICK, Sheramy. Expression of Harmony: Representations of Female Musicians in Fifth-Century Athenian Vase Painting, Ann Arbor, Michigan, 1998.

BUSCHOR, Ernst. Satyrtänze und frühes Drama. *SBMünchen*, 1943, 5, p. 71-73.

CARPENTER, T.H. Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery. *American Journal of Archaeology*, 113, 1, 2009, p. 27-38.

CHRISTMANN, Eduardo. *Representações do sistro ápulo na iconografia dos vasos áculos do século IV a.C. e suas relações com o culto de Afrodite*. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em História. Universidade Federal de Pelotas, 2018.

CUMONT, Franz. Disques ou miroirs magiques de Tarente. *Revue archéologique*, 1917, p. 87-107.

DENOYELLE, Martine; IOZZO, Mario (eds.). *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile: productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C.* Manuels d'Art et d'Archéologie antiques. Paris: Picard, 2009.

DENOYELLE, Martine; POUZADOUX, Claude; SILVESTRELLI, Francesca. Mobilità dei pittori e identità delle produzioni. Ricerche sulla ceramica italiota. Nápoles: Centre Jean Berard, 2018.

ESPOSITO, Arianna; Pedrina, Marta. Autour du naiskos. In: Schmaltz, Bernhard; Söldner, Magdalene (orgs). Griechische Keramik im kulturellen Kontext. Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24.-28. 9. 2001 (Konrad Schauenburg gewidmet zum 80. Geburtstag am 16.4.2001). Kiel: Christian-Albrechts-Universität, 2003, pp.182-184.

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

GREEN, J.R. Some Painters of Gnathia Vases. Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London, 15, 1968, p. 34-50.

HERMANY, A.; Leguilloux, M.; Chaukowiski, V.; Petropoulou, A. Sacrifices, Grèce. In: THESAURUS CULTURS ET RITUUM ANTIQUORUM (ThesCRA), I: Processions – Sacrifices – Libations – Fumigations – Dedications. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005, p. 68-69.

HOFFMANN, Andreas. Frauenköpfe im Blütenkelch. Überlegungen zur Bedeutung einer Themengruppe der Unteritalisch-rotfigurigen Keramik. In: Hitzl, Konrad (org.). KERAMEIA. Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst. Studien dem Andenken Konrad Schaeunburg gewidmet. Antikensammlung, Kunsthall, Kiel, 2011, p. 124-129.

JOCKEY, Philippe. Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental. Paris: Belin, 2015.

KEULS, Eva. The Apulian 'Xylophone': a misterious musical instrument identified. American Journal of Archeology, 83, 1979, p. 476-477.

Kunst der Antike. Auktion 7. Privatsammlungen aus der Schweiz, Belgien, Deutschland und weiter Besitzt. Alter Orient, Ägyptische, Griechische,

Etruskische, Römische Kunstwerke (Cahn Auktionen AG, 5 November 2011), 2011.

LANDELS, John G. *Music in Ancient Greece and Rome*. London & New York: Routledge, 1999, p. 81-85.

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

MAAS, Martha; Snyder, Jane McIntosh. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven: Yale University Press, 1989.

NELSON, Jane Gray. 'Xylophones' on Gnathia Vases. *Bulletin Antike Beschaving*. Organ van de Vereniging Antieke Beschavingh, 61, 1986, p. 30-33.

NORDQUIST, Güllog. The salpinx in Greek cult. In: Ahlbäck, T. (ed.), *Dance, music, art and religion, Based on papers read at the Symposium on Dance, Music and Art in Religions Held at Abo, Finland, on the 16th-18th August 1994*, Abo/Estocolmo, 1994, p. 241-56.

_____. Some notes on musicians in Greek cult. *Kernos*, Supl. 1, 1992, p. 81-93.

PROST, F. *L'odeur des dieux en Grèce ancienne. Encens, parfums et statues de culte*. In: Bodiou, L.; Frères, D.; Mehl, V. (eds.). *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 97-103.

Reinach, Théodore. *La musique grecque*. Collection Payot. Paris: Payot, 1926.

RUMSCHEID, Frank. *Zur Interpretation der 'Frauenköpfe'*. Bentz, Martin; Rumscheid, Frank. *Corpus Vasorum Antiquorum*. Detschland. Göttingen, Archäologisches Institut der Universität. Band 1. Deutschland, Band 58. Union Académique Internationale. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, p. 15-16.

SALAPATA, Gina. "The 'Apulian sistrum'. Monotone or 'Melodic' ?". Hickmann, Ellen; Kilmer, Anne D. & Eichmann, Ricardo. (eds.) *Studien zur*

Musikarchäologie III. Rahden, Westfalen: Verlag Marie Leidorf, 2002, pp. 415-428.

_____. “Τριφύλητος’ Ἀδωνίς: An exceptional pair of terra-cotta arulae from South Italy”. *Occasional Papers on Antiquity* (Studia Varia from J. Paul Getty Museum, vol. 2). Los Angeles, 10, pp. 25-50, 2001.

SCHAUENBURG, Konrad. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei. Band XIII*. Kiel: Verlag Ludwig, 2010.

_____. *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei. Band IV-V*. Kiel: Verlag Ludwig, 2002.

SCHNEIDER-HERRMANN, Gisela. Die ‚kleine Leiter‘. Addenda zum Xylophon auf italischen Vasen. *Bulletin Antike Beschaving. Organ van de Vereniging Antieke Beschavingh*, 1977-1978, p. 52-53.

_____. Das Xylophon in der Vasenmalerei Süd-Italiens. In: *Festoen. Opgedragen aan A.N. Zadocks-Josephus" Jitta bij haar zeventigste verjaardag*, *Scripta Archaeologica Groningann*, 6, Groningen: H.D. Tjeenk Willing, 1976, p. 517-526.

_____. Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei. *Bulletin Antike Beschaving. Organ van de Vereniging Antieke Beschaving*, 45, 1970, p. 86-117.

SIMON, E.; SARIAN, H.; MELANEZI, S. Fumigations. In: *THESAURUS CULTURS ET RITUUM ANTIQUORUM* (ThesCRA), I: Processions – Sacrifices – Libations – Fumigations – Dedications. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005, p. 258-259.

SMITH, H.R.W. *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. Berkeley and Los Angeles: 1976.

THORN, J.; M. Glascock. New Evidence for Apulian Red-Figure Production Centres. *Archaeometry* 52, 5, 2010, p. 777–795.

TRENDALL, Arthur Dale. *Second Supplement to the Red-figured vases of Apulia*. Londres: University of London Press, 1991.

_____. *The Red figure vases of South Italy and Sicily*. Nova York: Thames and Hudson, 1989.

_____. *The Red-Figured Vases Lucania, Campania and Sicily*. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Clarendon Press, 1967.

_____; CAMBITOGLU, Alexander. *The Red-figured vases of Apulia. Volume II. Late Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

_____. *The Red-figured vases of Apulia. Volume I. Early and Middle Apulian*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. *Devoção a Eros e Afrodite nos Rituais de Iniciação Amorosa na Pintura dos Vasos Ápulos (séc. IV a.C.)*. In: Maria Regina Candido (Org.). *Religião, conectividade e conflitos no Mediterrâneo antigo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2024a, p. 72-92.

_____. *Espelho como objeto místico na Antiguidade grega: entre o oráculo dos mortos, o culto funerário e os cultos a Eros e Afrodite*. In: José Petrúcio de Farias Júnior; Maria Aparecida de Oliveira Silva (Org.). *Ciência e superstição na antiguidade*. Teresina, Piauí: Edufpi, 2024b, p. 39-72.

_____. *Como se denominava a cítara retangular ápula?* In: Vergara Cerqueira, Fábio; Carderaro, Lidiane (eds.). *Música do Mundo Antigo: perspectivas multidisciplinares*. Pelotas: Ed. UFPel, 2024c, p. 49-77.

_____. *The veiled dance on Apulian vase-painting (4th c. BCE): space and meaning, performance context and musical accompaniment*. In: Angela Bellia (org.). *Dance, Space, Ritual. Material Evidence of Dance Performance in the Ancient World*. Pisa - Roma: Fabrizio Serra Editore - Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2023, 7, p. 140-167.

_____. Prenuptial rites in Apulian vases. Movements, gestures, objects and locations (4th century BC). In: Giorgio Ferri (org.). *Ritual movement in Antiquity (and Beyond)*. Brescia, Itália: Morcelliana, 2022, p. 148-177.

_____. Música, identidade e hibridismo na Apúlia: evidências da ceramologia, iconografia e organologia. In: Sotuyo Blanco, Pablo (org.). *Estudos de Iconografia Musical na Transversalidade*. Salvador: Edufba, 2021a, p. 25-44.

_____. The 'Apulian cithara' on the Vase-Painting of the 4th c. BC: Morphological and Musical Analysis. *Telestes. An International Journal of Archaeomusicology and Archaeology of Sound*, I, 2021b, p. 47-70.

_____. O sistro ápuilo, a morte e os mortos nos vasos italiotas (séc. IV a.C.). In: Maria Aparecida de Oliveira Silva; Camila Diogo de Souza (orgs.). *Morte e vida na Grécia Antiga: olhares interdisciplinares*. Teresina, Piauí: EDUFPI, 2020, p. 274-311.

_____. 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*, 2, 2014a, p. 50-67

_____. The presence of music in Greek worship: an iconographical approach. *Chaos e Kosmos*, XV, 2014b, p. 01-40.

_____. Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (550-400 a.C.). O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de São. São Paulo, 2001.

WEBSTER, T.B.L. Towards a classification of Apulian Gnathia. *Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London*, 15, 1968, p. 01-33.

WEGNER, Max. *Das Musikleben der Griechen*, Berlim: De Gruyter, 1949.

WEGNER, Max. Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Griechenland. Leipzig. Deutscher Verlag für Musik, 1963.

WEST, Martin. Ancient Greek Music. Oxford: University Press, 1992.

ZANCANI-MONTUORO, P. Francavilla Marittima, Necropoli. I. Tre notabili enotrii dell'VIII secolo a.C. Atti della Società Magna Grecia, 1974-1976, 15-17, p. 9-106.

ZEVI, Fausto; Dema, Filippo; Nuzzo, Elsa; Rescigno, Carlo; Valeri, Claudia (orgs.). Museo archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale. Cuma. Napoli: Electa Napoli, 2008.