

ABORDAGENS MITOLÓGICAS NA
ICONOGRAFIA FUNERÁRIA DA
CERÂMICA ÁTICA (510 - 450 A.C.):
REPENSANDO A PERIODIZAÇÃO*

Fábio Vergara Cerqueira**

RESUMO: Este artigo tem por objetivo estudar a iconografia funerária registrada sobre a cerâmica ática, e, em especial, a produção do que chamamos fase intermediária (510 – 450a.C.), que tem despertado menos atenção dos estudiosos, mais voltados à compreensão do período anterior, dos alabastros e lutróforos de figuras negras do século VI, precipuamente com cenas de “velório”, ou do período posterior, dos léцитos brancos prolíctomos com cena de visita ao túmulo. Aponto que, através de abordagens mitológicas, de Musas, Sereias e Eros, esta fase, que durou de duas a três gerações de pintores, apresenta uma unidade cultural, no sentido da emergência de visões alternativas da morte, ao retirar a atenção dos rituais da *pólis* e da família. É neste contexto que se destaca a iconografia destes personagens mitológicos, cuja ligação com a música determina a sua ligação com a morte. A ambivalência das Sereias corresponde a uma ambiguidade das concepções de morte que lhes eram relacionadas, oscilando entre uma visão ctônica, temível, no mundo inferior, e uma visão celestial, de bem-aventurança, num mundo superior. A “pitagorização” da iconografia das Sereias, como musicistas tocando *lyra* ou *aulós*, corresponde a uma expectativa mais positiva do além-túmulo, sob a proteção das divindades musicais.

PALAVRAS-CHAVE: Grécia antiga; Morte; Iconografia funerária; Mitologia; Cerâmica.

MYTHOLOGICAL APPROACHES ON THE FUNERARY ICONOGRAPHY OF ATTIC POTTERY (510 – 450 B.C.): RETHINKING PERIODIZATION

ABSTRACT: The paper aims to study the funerary iconography registered on Attic pottery, particularly the production that we call intermediary phase (510 – 450 B.C.), which has

* As imagens neste artigo são apresentadas sob forma de desenhos, elaborados pelo autor (figuras 1-4, 6-9, 18-19) e por Lidiane Carderaro (figuras 5, 10-17, 20), a quem agradeço. Os desenhos focam a informação iconográfica narrativa, reproduzida de forma simplificada, por meio dos contornos de figuras e objetos, não se atendo a aspectos ornamentais da decoração ou à forma do vaso.

** Universidade Federal de Pelotas.
E-mail: fabiovergara@uol.com.br
Instituto de Ciências Humanas - Departamento de História.
Bolsista Produtividade CNPq em Arqueologia.
Bolsista Humboldt Foundation - “Pesquisador Experiente”.

aroused less attention from scholars, who are more interested in the comprehension of the previous period, with the sixth-century black-figured *alabastra* and *loutrophoroi* depicting mainly mourning scenes, or of the subsequent period, with the polychromous white-ground *lekythoi* portraying visits to the tomb. I point that this phase, which lasted about two or three generations of vase-painters, presents a cultural unity, through mythological approaches with Muses, Sirens and Eros, concerning alternative views of death, by withdrawing attention of the *polis* and family rituals. In this context, the iconography of these mythological persons, whose connection to music determines its links to death, stands out. The ambivalence of the Sirens corresponds to an ambiguity of death conceptions related to them, oscillating between a chthonic and frightening vision, bound to the underworld, and a celestial vision, of blessedness in a superior world. The “Pithagorization” of the Sirens iconography, as musicians performing *lyra* or *aulos*, matches a more positive expectation of the after-life, under the protection of musical divine entities.

KEYWORDS: ancient Greece; death; funerary iconography; mythology; pottery

INTRODUÇÃO: A ICONOGRAFIA FUNERÁRIA DOS VASOS ÁTICOS EM PERSPECTIVA

O estudo da iconografia funerária dos vasos áticos, dos séculos VI e V a.C., no que se refere à música, nos permite compreender aspectos tanto das crenças, quanto dos rituais. Nas cenas de *próthesis* (velório) e *ekphorá* (cortejo fúnebre) sobre os vasos áticos de figuras negras, motivos predominantes na iconografia funerária do século VI, o *aulós* é representado com o intuito de descrever, denotativamente, a prática musical que acompanhava o rito. Trata-se de uma abordagem quase realista do ritual. Já nos léцитos de fundo branco, da segunda metade do século V, identificamos uma referência às crenças. Na maior parte desses vasos, a representação do instrumento musical não é alusiva a uma cena real da vida diária – não ao menos de uma perspectiva racionalista moderna. Nesses léцитos, o personagem que toca um instrumento musical, por via de regra a *lyra*, não é um ser humano vivo, mas a epifania do

morto, o fantasma que ronda a tumba (Figura 1) – ou seja, de uma perspectiva da mística funerária, pode sim ser considerada realista.



Figura 1. Atenas. Museu Nacional, 1950. Lécito. Fundo branco. Pintor do Hypnos de Nova Iorque (*The Painter of the New York Hypnos*) (ARV² 1242/12). Em torno de 420. Fonte: CVA Atenas 1 (Grécia 1) III J d, pr. 11.1-3. Cerqueira, F.V. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica (540-400 a.C.)*, O testemunho dos vasos áticos e de textos antigos, 3 vols., tese de doutoramento, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001, cat. 505. Descrição: Jovem (morto) sentado diante da estela funerária toca *lyra*, duas mulheres prestam homenagem à tumba.

Idealizado e heroificado de forma juvenilizada, aparece tocando *lyra*, como se estivesse desfrutando de um dos maiores prazeres da vida dos bem-aventurados nos Campos Elísios (CERQUEIRA, 2011, p. 92). A heroização não significa a conversão do morto em objeto de culto, como no culto heroico comum em algumas regiões, como o culto à memória de Teseu, festejada em Atenas nas Teseias, mas sim que os mortos são assimilados aos heróis cuja *areté* era celebrada nos poemas homéricos (SHAPIRO, 1991, p. 632; CERQUEIRA, 2012, p. 145).

A representação dos instrumentos musicais na iconografia funerária dos lébitos de fundo branco, de figuras negras ou policromados, produzidos em Atenas por um século, entre 510 e 410 a.C., revela ademais uma diversidade de concepções da morte, abrangendo, além da heroização do morto, dimensões místicas que abrem caminhos alternativos à concepção mais comum da morte, àquela vinculada ao reinado de Hades. Entre estes, destacam-se a morte tranquila sob os auspícios das Musas, em que a imagem de uma morte feliz se associa à música que assegura lugar na imortalidade, ou a ambiguidade gerada pelo canto das Sereias, que desperta sentimentos ao mesmo tempo de serenidade e temor, ou ainda o desfrute do banquete eterno entre os bem-aventurados (CERQUEIRA, 2013, p. 143-172).

A iconologia destes vasos aponta que, na perspectiva realista, de representação denotativa das práticas rituais, o *aulós* é o instrumento do culto funerário, ao passo que, na perspectiva idealista e mística, a *lira* é o instrumento que caracteriza a vida dadivosa das almas eleitas no além-túmulo. A *lira* ao mesmo tempo carrega consigo um magma de significações imaginárias tecido por crenças que vão das Musas às Sereias, do orfismo à astronomia. Por exemplo, numa série específica de vasos, produzidos sobretudo pelo Pintor de Aquiles, a *phórmix* adquire importância na imagética funerária, como símbolo da proteção das Musas após a morte (CERQUEIRA, 2011, p. 193). (Figura 2).



Figura 2. Havana, Museu Nacional de Bellas Artes, 200. Lébito. Fundo branco. Sem atribuição. ca. 430-20. Fonte: Olmos, R., *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993, p. 218-8, nº 101. Fonte: Cerqueira, 2001, cat. 514. Descrição: Jovem (morto heroificado) sentado diante da estela toca *phórmix*, enquanto uma mulher presta homenagem à tumba.

A história do culto funerário em Atenas nos ajuda a compreender as modificações do tratamento iconográfico da morte, constituindo material privilegiado para o estudo das relações entre o mundo privado e o mundo público, entre a família e a *pólis*. A iconografia repercute as medidas legais de controle público sobre o culto funerário. A interface, entre a análise das séries de iconografia funerária dos séculos VI e V e a compreensão do contexto histórico, nos permite perceber o quanto o tratamento social da morte foi uma frente de intensos conflitos entre, de um lado, a *pólis* e a nascente democracia ateniense, e, de outro, a instituição familiar, portadora de valores tradicionais, muitos deles ancorados na ordem da *genē*. De modo geral, a atitude diante da morte traduz a prevalência, entre os sentimentos familiares, de valores de proveniência aristocrática, mesmo no seio da Atenas democrática, pois, entre as práticas e crenças, destaca-se a proeminência do sentido de heroização do morto. E estes valores entram em choque com a ideologia do novo regime poliáde, que avança a partir das reformas de Clístenes (Cícero, *Leis* 2.23.54-60), mas que já se anunciava desde as reformas solonianas. Por esta razão, as restrições ao culto funerário andavam em Atenas de mãos dadas com a democracia (CERQUEIRA, 2012, p. 141).

Assim, na segunda metade do séc. VI, averiguamos uma substituição temática: as cenas de *ekphorá* cederam progressivamente lugar às representações de *próthesis*, tema fartamente retratado na cerâmica de figuras negras da virada do século VI para o V, principalmente sobre lutróforos, alabastros e léцитos (SHAPIRO, 1991). Essa mudança reflete, num primeiro momento, o efeito das leis atribuídas pela tradição a Sólon, que restringiriam a demonstração pública exacerbada do luxo e do sofrimento feminino (Plutarco, *Vida de Sólon* 21.4-5): os pintores evitaram representar o ritual público, o cortejo, e passaram a privilegiar o evento doméstico, a exposição do morto, na qual o controle público sobre os sentimentos familiares era ineficiente. Enquanto o corpo era velado, parentes e amigos lamentavam a perda do ser amado, aproveitando para fazerem sua última saudação. Muitas mulheres expressavam sua dor puxando os cabelos, batendo as mãos na cabeça e no peito (Figura 3). Era visto como necessário prantear o morto, motivo pelo qual era quase indispensável a presença das car-

pideiras. Estes elementos do ritual eram permitidos por que a *próthesis* constituía uma cerimônia privada (CERQUEIRA, 2012, p. 142-145).



Figura 3. Lutróforos. Figuras vermelhas. Copenhague, M. Nacional, inv. 9195. ca. 450 a.C. Fonte: CVA Copenhague 8, pr. 340.a-e, 341.1. Descrição: Exposição do morto. Lamento das carpideiras levando mãos aos cabelos.

Em meados do século V, a bem-sucedida combinação entre o lécito e a técnica do fundo branco, ambos constituindo forma e técnica ceramológicas conhecidas desde o último quartel do séc. VI, revela a intenção de criar um objeto específico com o fito de garantir iconograficamente a divulgação de uma imagem que afirma os sentimentos funerários familiares, em meio ao predomínio da apropriação dos ritos funerários pela ideologia políade misógina. Sobretudo as mulheres, tão valorizadas na esfera funerária tradicional, viram-se completamente excluídas desses ritos públicos, que as impediam de cumprir obrigações religiosas prescritas pela tradição. As cenas funerárias representadas sobre esses lébitos brancos reafirmam

simbolicamente o espaço da família e da mulher nos funerais, optando predominantemente pela alusão às homenagens ao morto, majoritariamente cumpridas por mulheres (Figura 4).

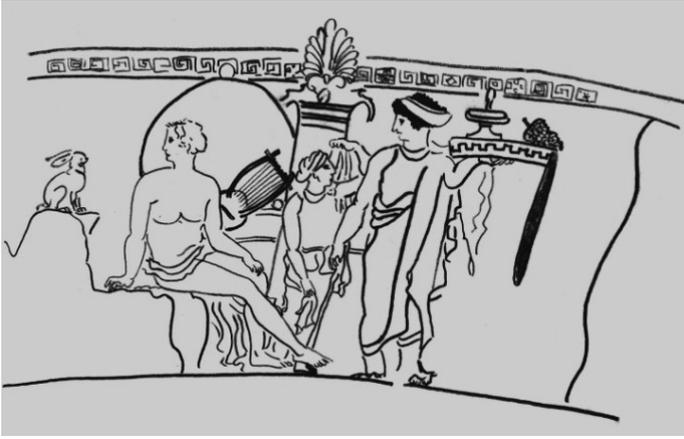


Figura 4. Atenas, Museu Nacional, 1957. Lécito. Fundo branco. Pintor do Quadrado (The Quadrate Painter) (ARV² 1239/56). ca. 420-10.

Fonte: CVA Atenas 1 (Grécia 1) III J d, 11.7, 13.4-6. Cerqueira, cat. 512. Descrição: Duas mulheres prestam homenagem ao morto, oferecendo-lhe, entre outros objetos, uma *lyra*. Morto representado como um efebo sentado sobre uma rocha, diante da estela e do túmulo, observando um coelho.

Outra fuga às restrições impostas pela *pólis* democrática se dá por meio da alusão às crenças místicas sobre o destino do morto ou sobre potências ctônicas ou olímpicas com funções no destino dos mortos, como Hermes, Caronte, Thánatos, Hypnos, as Sereias e as Musas – os pintores tenderam a retirar de seu repertório os rituais de exposição, cortejo fúnebre e enterro, uma vez que a imagem pública dessas práticas foi apropriada pelo Estado, que lhes impôs o simbolismo da ideologia políade. Não significa que as famílias não mais velassem, enterrassem e homenageassem seus mortos (isso ocorreu somente com os filhos e esposos mortos nos campos de batalha); significa, outrossim, que o Estado se apropriou do simbolismo associado a essas práticas e que a família precisou valorizar simbolicamente outras dimensões do culto e dos ritos funerários, de modo a afirmarem seu espaço.

Simbolicamente, no tratamento da morte e do morto, averiguamos um embate entre a ordem políade e a ordem familiar, o que guardava potencialmente relação com conflitos

políticos no seio da democracia ateniense, como nos sugere a tragédia sofocliana *Antígona* (441 a.C.), contemporânea à produção de léцитos brancos.

PERIODIZAÇÕES E CLASSIFICAÇÕES DA ICONOGRAFIA FUNERÁRIA DOS VASOS ÁTICOS

Redefinindo a periodização

A iconografia funerária sobre a cerâmica ática divide-se, conforme estudos consolidados, em dois grandes momentos. A primeira fase desenvolve-se entre a segunda metade do século VI e os primeiros anos do século V. A segunda firma-se entre o final da primeira metade e o final da segunda metade do século V. A primeira tem como suporte os vasos de figuras negras, com predomínio dos lutróforos, bem como, num segundo plano, de alabastros e léцитos. A segunda vincula-se a uma forma e técnica específicas, os léцитos de fundo branco policromados, produzidos de forma expressa para fins funerários (CERQUEIRA, 2011, p. 191-92).

Na primeira fase se representavam precipuamente cenas de velório e cortejo fúnebre, com preponderância das primeiras, principalmente no final do período. Os vasos do Pintor de Safo ilustram este forte interesse pelas cenas de prantear o morto no ritual doméstico. Na segunda fase, entre outras temáticas funerárias, prevalecem as cenas de visita ao túmulo, por parte de familiares, representando-se o espírito do morto junto à estela funerária, muitas vezes associado a uma *lýra*.

É tentador se pensar que a segunda fase inicia no vintênio de 470 a 450, pela ocorrência dos primeiros léцитos de fundo branco, de temáticas algo místicas e variadas, em que se destaca, no final deste período, a produção do Pintor de Aquiles. Neste período, a combinação entre a forma do léцитo e a técnica do fundo branco (conhecida desde o último quartel do século VI) (Figura 5) apresenta-se, ao poucos, como uma alternativa para suporte de iconografia funerária. Podemos pensar que seja uma época de experimentação na iconografia vascular funerária: experimentação quanto à forma do vaso e quanto às técnicas de pintura, seja do fundo, com esmalte branco, seja das figuras, com policromia; experimentação também quanto aos enfoques narrativos de simbolização da morte, entre enfoques ritualísticos e enfoques mitológicos.

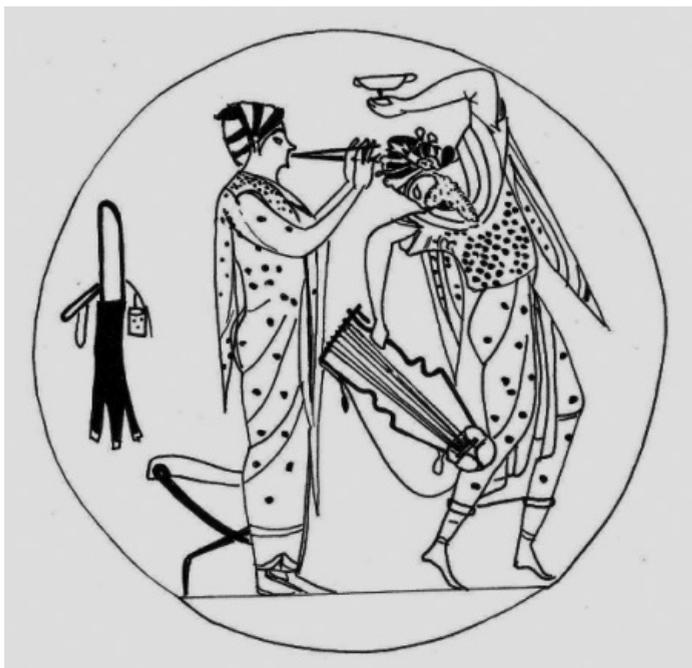


Figura 5. Prato. Figuras negras sobre fundo branco. Psiax. Basileia, Antikenmuseum, Kâ 421. ca. 520-10. Fonte: CVA Basileia 1 (Suíça 4) pr. 43.2 e 5. Cerqueira, 2001, cat. 111. Descrição: Folião estilo drag-queen, tipo anacreôntico (o próprio Anacreonte?), dança, com trajes femininos, segurando *bárbitos* com braços torneados e terminação cisiniforme, enquanto uma mulher (hetaira?) sopra o *aulós*. Atrás dela, suspensa na parede, um estejo de *aulós*.

Esta experimentação, na verdade, inicia antes da introdução do lécito de fundo branco policromado, que se deu entre 470 e 460 a.C., pois desde o final do século VI se ensaiavam abordagens alternativas dos conteúdos funerários, em torno de algumas temáticas cujas primeiras ocorrências se deram ainda em vasos de figuras negras, como as cenas de sereias musicistas.

Propomos aqui, então, uma redefinição da periodização da iconografia vascular ática de interesse funerário: em vez pensarmos em duas fases, penso que lidamos outrossim com três fases. O que inicialmente se identificava como momento inicial da segunda fase, dos lébitos de fundo branco com cenas de visita à tumba, identificamos agora como um período próprio, com características originais e com uma iconologia bastante rica quanto às suas significações funerárias. Um período

de experimentação, mais aberto, que nos permite vislumbrar uma diversidade de concepções e valores da morte.

Nessas primeiras décadas do século V, a abordagem funerária era feita de forma extremamente metafórica, evitando-se representações de cenas com referências rituais, a meu ver manifestando o desagrado das famílias consumidoras destes vasos, com relação ao processo de apropriação pelo Estado da simbologia do culto funerário. Vagas insinuações simbólicas, sugeridas por meio da figura de um Eros noturno ou de mulheres tocando *bárbitos*, alternavam-se com insinuações menos vagas, como Musas e Sereias, entidades que se vinculam ao mundo fúnebre por meio de seus dotes musicais, ou ainda alusões aos banquetes dos bem-aventurados no mundo dos mortos.

Foi somente a partir de aproximadamente 460, estendendo-se até a última década do século V, que se consolidou a fase dos léцитos policromados de fundo branco com homenagem à tumba. Ao longo deste período, três gerações de pintores de vasos áticos se especializaram em representar cenas funerárias com uma linguagem própria. Trata-se de uma iconografia completamente distinta daquela encontrada sobre os vasos de figuras negras. Estes vasos trazem cenas de sentimentos íntimos de luto, mostrando ao mesmo tempo uma visão popular e mística da morte, e elegendo situações da vida familiar para representar os ritos funerários. O ritual não está de todo ausente, mas difere dos modelos da primeira fase, dos vasos de figuras negras: sendo raras as cenas de *próthesis*, o tema predominante são as cenas de visita à tumba, com referência às homenagens prestadas ao morto, que deveriam ocorrer em datas específicas, como as *tríta*, as *énata* ou as *Genésias*.⁹

9. As *tríta* e *énata* eram rituais realizados após o término dos funerais, que compunham as obrigações do luto. Havia o ritual do terceiro dia (*ta tríta*), do nono dia (*ta énata*), além das celebrações anuais, conhecidas como *Genésias*. (cf. KURTZ, 1971, p. 147)

O tratamento iconográfico dessas cenas, entre 460 e 410, respeita uma perspectiva ao mesmo tempo mística e idealista: de um lado, traz à tona crenças sobre a morte; de outro, e de forma interligada a essas crenças, idealiza o morto, apresentando uma imagem juvenilizada, heroizando-o, por exemplo, através da música. Essa heroização do morto insere-se dentro de uma demanda psicológica dos vivos de significarem a morte e o afastamento do ser querido, e ao mesmo tempo de se tranquilizarem diante do fatal destino de todos os vivos, o Hades (CERQUEIRA, 2011, p. 191-92).

Face o exposto acima, propomos redefinir a periodização da iconografia funerária sobre a cerâmica ática, entre o período tardo-arcaico e o clássico, em três fases, estimando, para cada uma, a duração de seis décadas (entre duas e três gerações de pintores):

1ª Fase: Entre 550 e 490 a.C. – Técnica: Figuras negras – Característica geral: Predominam cenas de *ekphorá* (tema herdado do subgeométrico, mais expressivo no início desta fase) e *próthesis* (tema que se torna predominante no final do século VI e início do século V) – Formas: lutróforos, léцитos e alabastros.

2ª Fase: Entre 510 e 450 a.C. – Técnicas: Final das figuras negras, figuras vermelhas e início de fundo branco policromado. Destaque às figuras negras com fundo branco. – Característica geral: fase intermediária, de experimentação, quanto às formas, técnicas de pintura e temáticas, com abertura para enfoques alternativos sobre a morte, com preferência por abordagens mitológicas. Formas: variadas, porém com uso predominante do léцитo, seja com figuras negras sobre fundo vermelho, com figuras vermelhas sobre verniz negro, ou, em particular, com figuras negras sobre fundo branco, e, ainda, o início das figuras policromadas sobre fundo branco.

3ª Fase: Entre 460 e 410 a.C. – Técnica: Fundo branco com pintura policromada. Característica geral: as visitas à tumba, com representação heroizada do morto, são as cenas típicas, porém, alguns temas mitológicos são recorrentes, sobretudo ligados a Caronte, Thánatos e Hypnos. Forma: léцитo funerário.

Classificação temática da iconografia funerária dos léцитos de fundo branco e sua relação com as fases de sua periodização.

Conforme Alan Shapiro, o conjunto de léцитos brancos divide-se em quatro séries quanto à iconografia, seguindo, em todos os casos, a tendência dos pintores clássicos de representarem cenas de uma intimidade calma, mesmo nas abordagens mitológicas (SHAPIRO, 1991, p. 649-52):

- 1) **Cenas de *próthesis*:** Série iconográfica numericamente reduzida, mas original pela forma de retrabalhar um tema tradicional das gerações de pintores de figuras negras. En-

tre os léctos brancos, é a única série que dá sequência a uma temática desenvolvida na iconografia funerária do século VI: o velório. Apesar da continuidade (ou retomada) temática, a abordagem é bastante distinta daquela encontrada nas pinturas do séc. VI e início do V: vemos agora um número restrito de pessoas lamentando o morto; não há mais lugar para o coro comum nos vasos de figuras negras com cenas de “valediction”, aparecendo apenas um único personagem masculino, jovem ou adulto, marido ou esposo da falecida; violam a estrita separação dos sexos respeitada pelos pintores de figuras negras, registrando uma mudança de costumes. As cenas de *próthesis* sobre os léctos foram se tornando raras com o avanço do séc. V.

- 2) **Abordagem mitológica da morte:** Através da imagem de mulheres e homens levados ao Hades por Hermes Psykhopompos, ou entrando no barco de Caronte, para serem levados pelo rio Stix, ou levados por Thánatos e Hypnos, os pintores de vaso dão outro sentido à dor pela perda do falecido, ressignificada pelas crenças místicas a respeito do destino da alma do morto.
- 3) **Mulheres preparando-se para a visita à tumba:** Cenas retratadas entre 450-30, exclusivamente pelo Pintor de Aquiles, são descritas por John Davidson Beazley como ‘*mistress and maid*’, como se fossem cenas comuns de gineceu. No entanto, para Shapiro, as oferendas que elas levam, como caixas com fitas, léctos e alabastros, deixam-nos claro que estão se preparando para uma visita ao túmulo de um parente falecido (Figura 6). Outros autores propõem, porém, interpretações distintas. Sheramy Deanna Bundrick, por exemplo, acrescenta que, apesar da ambientação doméstica e não no cemitério, uma das figuras deve ser identificada como a falecida, como se projetasse uma vivência de gineceu sobre o mundo dos mortos, para uma morta bem-aventurada (BUNDRICK, 2000 (1998), p. 54-56), o que seria, a meu ver, um cor-relato de cenas de idealização da morte como um eterno banquete, comum em relevos funerários áticos de meados do século IV, mas aludido de forma dispersa em representações vasculares do final do século VI e primeira metade do século V.

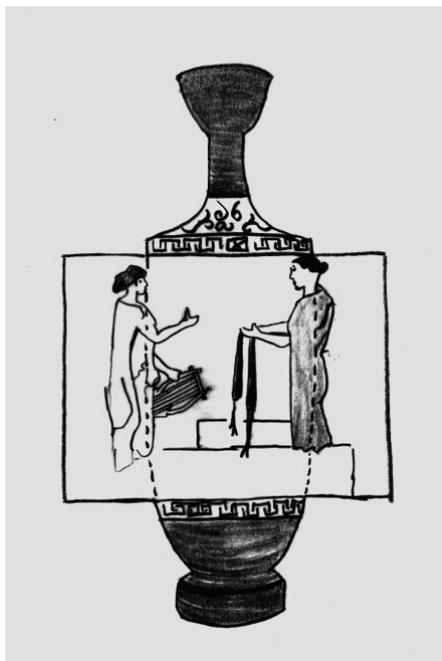


Figura 6. Lécyto. Fundo branco. Pintor de Aquiles (ARV² 995/124). Havana, Museu Nacional de Bellas Artes, 199. Pouco posterior a 450. Fonte: Olmos, 1993, p. 214-17, nº 100. Cerqueira, 2001, cat. 508. Descrição: Homenagem à tumba (?). Duas mulheres homenageiam o morto apresentando-o com objetos votivos: uma *lyra* e uma fita. A representação da sepultura foi subtraída.

- 4) **Visita dos familiares à tumba:** Trata-se da série iconográfica mais característica dos lécytos funerários de fundo branco, expressão *par excellence* da cultura material funerária da segunda metade do século V. O desenvolvimento dessa série coincide com o chamado “século de Péricles” e a Guerra do Peloponeso, período de apogeu do dito império ateniense, seguido pela tragédia da peste e por momentos de profunda crise interna, que em certas circunstâncias históricas abalaram inclusive a credibilidade das instituições democráticas. Esta série revela a preocupação com o cuidado com as tumbas, o que não era estimulado pela legislação do regime democrático ateniense. As visitas começavam depois do término dos funerais e continuavam indefinidamente, sendo responsabilidade sobretudo das mulheres da família. As cenas de visitas podem se referir aos rituais de oferenda e homenagem aos falecidos, que deviam ser

realizados durante *ta tríta*, *ta émata* e durante a celebração anual aos mortos. A representação desses ocorre porém de forma bastante idealizada, de modo que não apresentam uma cena que deva ser lida de forma literal, como descrição factual desses eventos, como comprova a representação das estelas funerárias nessas visitas à tumba: além de não existirem até aproximadamente 430-20 a.C., quando elas reaparecem, a arqueologia revela que sua forma era distinta daquela que aparece nos léцитos (SHAPIRO, 1991, p. 107-115; CERQUEIRA, 2013, p. 145-158).

Sobre a 2ª Fase da iconografia funerária nos vasos áticos

Destarte, parece-nos adequado valorizar a segunda fase da iconografia funerária vascular ática. Cabe não só compreendê-la como um período intermediário, entre os dois grandes momentos da iconografia funerária ática. Na condição de uma fase de experimentação, até estabelecer-se o padrão consolidado da iconografia dos léцитos policromados de fundo branco, o que ocorreu na segunda metade do século V, esta fase média cerziu sua originalidade, sua linguagem própria de como representar os anseios relativos à morte, face às conjunturas históricas do tratamento político, legal e institucional conferido à morte e aos mortos por conta da ascendente democracia ateniense, fortalecida pelas conquistas obtidas nas Guerras Pérsicas. O traço de originalidade deste momento situa-se no grande investimento em abordagens extraídas do fundo mitológico.

Conforme a classificação de Shapiro, da iconografia dos léцитos brancos policromos, exposta acima, as escolhas temáticas dos pintores de vaso desta fase intermediária, a segunda fase, dão início à série que ele denomina ‘abordagem mitológica da morte’, em que se destacaram, na segunda metade do século V, representações com Caronte, Thánatos e Hypnos. Julgamos então relevante apontar que esta série mitológica se desenvolve, de forma contínua, ao longo da segunda e terceira fases da iconografia funerária em estudo. Consoante Shapiro, ‘é característico dos léцитos brancos, feitos para uso estritamente privado, como oferendas ao morto por parte dos parentes mais próximos, que eles portassem estes temas que nunca ocorriam em monumentos expostos publicamente’.¹⁴ Esta característica me parece central para se compreender a antropologia – funerária e política

– das escolhas temáticas desta fase: afastar-se de representações dos rituais funerários e aproximar-se de representações de figuras mitológicas e místicas, alusivas a significações sobre as quais se ancoravam crenças funerárias, era uma válvula de escape, e até mesmo uma forma de resistência, diante do fato de que várias práticas funerárias, herdadas da tradição gentílica, do direito familiar consuetudinário, haviam sido restringidas, coibidas ou mesmo proibidas pela ordem políade.

Esta fuga iconográfica, da realidade cultural cotidiana rumo a abordagens mitológicas, abre espaço para a imaginação, para explorações variadas de personagens ou narrativas mitológicas relacionadas à morte, de sorte que esta fase se caracteriza sobremaneira pela visibilidade dada à diversidade de concepções da morte. Mesmo temas correlacionados, como a bem-sucedida passagem de Ulisses pelas Sereias (Hom. *Od.* 12.39), ouvindo o belo canto destas sem cair na inevitável morte junto aos rochedos, caem no gosto dos pintores de vasos de fundo branco, desde o final do século VI. É assim que algumas abordagens mitológicas se tornam recorrentes, algumas delas de difícil interpretação. Às figurações variadas de Musas, Sereias ou até mesmo de Eros, somam-se cenas de outros tipos, sem figuras mitológicas, mas de forte caráter místico, notadamente cenas alusivas ao banquete eterno dos bem-aventurados.

Gostaria, portanto, de me ocupar um pouco mais destas séries iconográficas, representativas da segunda fase da iconografia funerária vascular ática, e que têm recebido menos atenção dos estudiosos, talvez por não se anunciarem como pertinentes a uma fase com características próprias, ou por esta fase se situar de forma intermediária, entre os dois grandes momentos reconhecidos desta iconografia funerária. Passemos então a uma apresentação e breve análise destas séries iconográficas, em particular aquelas com referências mitológicas, apontando para a importância de estudos aprofundados sobre estas.

ABORDAGENS MITOLÓGICAS NA FASE INTERMEDIÁRIA DA ICONOGRAFIA FUNERÁRIA DOS VASOS ÁTICOS

Serão apresentadas aqui as séries iconográficas sobre a cerâmica ática atinentes à representação de Musas, Sereias e Eros, em contexto, significação e provável destinação funerária. O estudo se concentrará na cerâmica produzida na fase

14. Shapiro, 1991, p. 651: '*It is characteristic of the white lekythoi, made for strictly private use as offerings to the dead, from their nearest relatives, that they should carry such subjects that never occur on publicly displayed monuments*'.

intermediária (510 - 450 a.C.), por entender que compõem uma unidade cultural e temporal na iconografia ática, podendo-se extrapolar para períodos anteriores ou posteriores a este recorte, por necessidade de análise.

Série iconográfica de Musas, em contexto e significação funerária

Quando o pintor de vaso deseja se reportar de forma implícita a crenças em que as Musas exercem um papel no além-túmulo, uma alternativa iconográfica é substituir a *lira* pela *phórminx*. Em nosso levantamento, localizamos dois exemplos em que o morto está sentado diante de sua estela, tocando a *phórminx*. Em ambos, ele está sentado sobre uma cadeira, um *díphros* ou *klismós*, com o pé descansando sobre um degrau da base da estela. O ato musical difere: no lécito de Havana (Figura 2 - detalhe), ele está tocando a *phórminx*, olhando para seu instrumento, de forma introspectiva e melancólica; no vaso de Paris¹⁵, ele está afinando seu instrumento.

15. Lécito. Fundo branco. Pintor de Munique 2335 (ARV² 1168/132). Paris, Louvre, CA 612. Em torno de 430. Fonte: Bélis, A., 'À propos de la coupe CA 480 du Louvre', BCH 116, 1992, p. 59, fig. 6, nota 12. Cerqueira, 2001, cat. 514.1. Descrição: À direita de uma estela ornamentada com fita, sentado sobre um *klismós*, um jovem – o morto –, com os pés à base da estela, afinando sua *phórminx*; mulher trazendo coelho como oferenda.



Detalhe figura 2

Para compreendermos estas cenas, devemos inseri-las num contexto mais amplo de vasos de fundo branco – não somente de léцитos, mas também de recipientes como pratos e *pixides* – com representações de mulheres tocando *phórminx*, vasos produzidos por duas mãos, pelo Pintor de Aquiles (Figura 8 e 9) e pelo Pintor de Hesíodo (Figura 7). O Pintor de Hesíodo era especializado em cenas mitológicas. No entanto, seguindo a tendência de representação do universo feminino, gostava também de fazer variações de uma mesma cena, ora com um tratamento mitológico (Musas), ora com um tratamento humano (mulheres no gineceu). Um de seus vasos mais conhecidos é a *pyxis* Boston 98.887, com a representação das Musas e de um poeta (Hesíodo ou Arquíloco).¹⁶ Nesse vaso de Boston, a imagem de uma Musa tocando *phórminx* se destaca. No prato Paris CA 483, ele representa uma mulher, de pé, tocando *phórminx*, próxima a uma planta que sugere o espaço natural, sugerindo o contexto geográfico mítico do Hélikon. Na variação dessa mesma peça, o prato branco policromado Paris CA 482 (Figura 7), esse pintor optou pela contrapartida humana da cena divina: ao invés de uma Musa, ele representou uma mulher, no gineceu, sentada sobre um *díphros*, entre um espelho e um *stéphanos* suspensos na parede, afinando uma *phórminx*, tomando como base outra que, afinada, descansa sobre sua perna.¹⁷ A *phórminx* é o traço de união que estabelece o paralelismo entre a Musa no Hélikon e a mulher no gineceu. Como vimos anteriormente, a associação da mulher à *phórminx* acarreta uma assimilação simbólica dela ao campo das Musas. Essa relação, presente nos vasos de fundo branco do Pintor de Hesíodo no segundo quartel do séc. V, será retomada e enfatizada por um pintor do terceiro quartel do século, o Pintor de Aquiles, que tinha interesse especial pela representação da *phórminx* nos léцитos brancos.

16. *Pyxis*. Figuras vermelhas. Pintor de Hesíodo (ARV² 779/1). Boston, Museum of Fine Arts, 98.887. ca. 470-50. Fonte: Roberts, R.S. *The Attic Pyxis*, Chicago, 1978, p. 59, pr. 34.3.

17. É preciso notar que alguns autores identificam-na como uma Musa, não obstante a demarcação espacial do gineceu pelo *díphros*, espelho e coroa (cf. BEAZLEY, 1971; MAAS & SNYDER, 1989).



Figura 7. Paris, Louvre, CA 482. *Kylix*. Fundo branco. Pintor de Hesíodo (ARV² 774; Para 416). Segundo quartel do século V. Fonte: Bélis, 1992, p. 53-59, fig. 1. Cerqueira, 2001, cat. 323.1. Descrição: Mulher no gineceu, sentada num *díphros*, afina uma *phórminx*, usando outra depositada no colo como diapasão.

18. São Petersburgo, Hermitage, 210.
Fonte: *Catálogo de vasos do Hermitage*. São Petersburgo, 1967, nº 100, pr. LXXIII (em russo).

19. *Pýxis*. Figuras vermelhas. Sem atribuição. Atenas, proveniente da rua Aioulou. ca. 430-20. Fonte: Roberts, 1978, p. 125, nº 2, pr. 76.2.

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

A vinculação da *phórminx* às Musas surge entre os pintores do Estilo Clássico Recente, como o Pintor de Agrigento, contemporâneo do Pintor de Hesíodo. Numa cratera com colunas do Pintor de Agrigento¹⁸, uma Musa está caracterizada pela *phórminx*, numa reunião de deuses olímpicos, onde se destacam Ártemis, com o arco, Apolo, com o ramo de louro, e Hermes, com pétasos e caduceu, trazendo na mão uma caixa. A representação das Musas com *phórminx* torna-se recorrente entre pintores do Estilo Clássico, contemporâneos do Pintor de Aquiles: assim, numa *pýxis* de Atenas, vemos Erato tocando *phórminx*, sentada sobre um *klismós*¹⁹; numa *pelikē* conservada em Munique, vemos uma Musa sentada sobre base rochosa, segurando uma *phórminx*, diante da figura do Apolo efebo com ramo de louro²⁰; numa ânfora do Pintor de Peleu, vemos

uma *phórmix* suspensa no campo, enquanto Terpsichore toca *trigōnon*, escutada por Museu com uma *lýra* e Melousa segurando *aulós*.²¹

O Pintor de Aquiles, herdeiro dessa associação imagética entre as Musas e a *phórmix*, confere outra conotação a essa série iconográfica. Mantendo a ambivalência do sistema de representação que mistura a imagem das Musas e das mulheres bem-nascidas com instrumentos musicais, ele transporta essa situação para o contexto funerário. Numa lécito conservado em Oxford (Figura 8), vemos uma mulher sentada sobre um *klismós*, voltada para a direita, tocando a *phórmix*, flanqueada por duas mulheres de pé, cada uma com uma *lýra* à mão. No campo, um espelho suspenso e o patronímio. O espelho reforça, com o *klismós*, a localização no gineceu. O patronímio, semelhante ao lécito Havana 199 (Figura 6), com uma cuidadosa disposição das letras, lembra mais o epitáfio de uma lápide do que as corriqueiras inscrições de *kalós* encontradas sobre a cerâmica ática – reforça, portanto, a conotação funerária presente já na escolha da técnica do fundo branco, que imita o mármore da lápide.

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

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



Figura 8. Oxford, Ashmolean Museum, 1920.104 (266).²² Lécito. Fundo branco. Pintor de Aquiles (ARV² 1000/195). Pouco posterior a 450. Fonte: Maas & Snyder, 1989, cap. 6, fig. 5. Cerqueira, 2001, cat. 515.

Num outro contexto, a combinação entre um sentido funerário e a cena de gineceu já foi convenientemente explicada por Shapiro como preparativo para visita ao túmulo (Figura 6). Naquele caso, a referência às oferendas permitiam essa interpretação. No lécito de Oxford, no entanto, afora o espelho, tanto a figura do centro como as demais se ocupam com a música: uma toca *phórmnix*, enquanto as outras duas trazem uma *lýra*. Apesar do contexto de gineceu, temos uma cena funerária, sendo plausível identificar a mulher com a *phórmnix* como a falecida homenageada e heroizada, ao ser assimilada a uma Musa (BUNDRICK, 2000, p. 54-6). A mulher tocando *phórmnix* funciona, nesse caso, como uma heroização da mulher bem-nascida na morte, de forma equivalente à imagem do morto heroificado como um jovem tocando *lýra*.

A representação do morto ou morta com a *phórmnix* carrega ainda outra conotação, fundamental no conjunto de crenças sobre o além-túmulo: a *phórmnix* indica que o morto ou morta estará sob a proteção das Musas. Num outro lécito do Pintor de Aquiles, conservado em Munique (Figura 9), ele faz a variante mitológica do vaso de Oxford (Figura 8). Temos, agora, uma cena eminentemente mitológica: uma mulher, sentada sobre uma base rochosa, voltada para a esquerda, com um pássaro aos seus pés, toca a *phórmnix*, observada por outra figura feminina que podia ser confundida com uma visitante à tumba. A inscrição do patronímio no campo, com a mesma disposição simétrica das letras que encontramos nos outros vasos do mesmo pintor (Figura 6 e 8), indica a conotação funerária da cena. A princípio, a base rochosa serviria como atributo para identificação da musicista como uma Musa. O pintor, porém, quis deixar claro que a cena musical transcorre no espaço divino: sobre a rocha, abaixo da musicista, está inscrito HELIKON, designando a geografia sagrada das Musas.



Figura 9. Munique, Antikesammlung, ex von Schoen 80. Lécito. Fundo branco. Pintor de Aquiles (ARV² 997/155; Para 438/155). Pouco posterior a 450. Fonte: Bélis, 1992, p. 58, fig. 5. Cerqueira, cat. 516. Descrição: Mulher (Musa) toca *phórminx*, diante de outro personagem feminino, sentada sobre base rochosa.

Os léцитos brancos que representam o morto (Figura 2)²⁴ ou morta (Figura 8) tocando *phórminx*, ou uma Musa (Figura 9) tocando o mesmo instrumento, sugerem a vigência em Atenas, já na segunda metade do séc. V, de um rito de iniciação do morto, trasladado à esfera das Musas, baseado em crenças acerca do papel, na morte, das Musas e sua música (OLMOS, 1993, p. 216; BOYANCÉ, 1937; MARROU, 1964, p. 231-57; CUMONT, 1909). Essa crença apresenta-se bem mais elaborada, conforme os registros escritos, no período helenístico e imperial, como testemunham os sarcófagos romanos do séc. II d.C. estudados por Henri-Irénée Marrou. Aqui e ali, encontram-se testemunhos esparsos da crença de que o serviço às Musas durante a vida, efetivado no desempenho de atividade musical, era uma garantia de imortalidade. A heroização do morto fica colocada sob o patronato das Musas. Nessa imortalidade adquirida pelas Musas, a imitação das Musas que musicavam no Olimpo e no Hélikon 'acaba aparecendo como uma assimilação à natureza divina das Musas, como uma identificação a elas' (MARROU, 1964, p. 239, 244 e 248). Desse modo, no

24. Ver nota 15 para outro exemplo.

lécito de Munique (Figura 9), com a mulher tocando *phórmnix* no Hélikon, temos seguramente uma Musa, mas, misticamente, a figura dessa Musa deve estar assimilada à imagem que se faz da morta no além-túmulo, heroizada pela música, o mesmo valendo para os jovens tocando *phórmnix* nos lébitos mencionados de Havana (Figura 2) e Paris.

A representação da figura do morto como um jovem tocando *phórmnix* combina o simbolismo de sua heroização juvenilizada e da proteção das Musas. Vemos, portanto, que, nestes lébitos, há uma referência à Paideia musical, a qual está amplamente implicada também nos vários lébitos brancos policromos produzidos ao longo de quase toda a segunda metade do século V, com cena de homenagem à tumba, em que o espírito do morto aparece segurando ou tocando a *lýra*. Somam-se a este, quanto ao simbolismo da proteção das Musas na morte, os vasos do Pintor de Aquiles (Figuras 9 e 8) e do Pintor de Hesíodo, em que o conteúdo funerário está significado pela própria presença das Musas.

Dessa forma, a referência à Paideia musical, nos vasos funerários, coloca-nos uma questão místico-religiosa fundamental, a qual referimos mais acima, sobre o papel das Musas, sugerindo a possibilidade de já haver em Atenas, no séc. V, a visão da morte como ritual de passagem e iniciação à esfera das Musas, culto e crença que se consolidarão no período helenístico e romano (OLMOS, 1993, p. 216; BOYANCÉ, 1937; MARROU, 1964).

Série iconográfica de Sereias, em contexto e significação funerária

Outra temática de conotação reconhecidamente funerária que ocorre nos lébitos é a representação de Sereias tocando instrumentos musicais. De forma análoga às Musas, as Sereias, porteiras do Hades, não parecem ser especializadas em algum instrumento musical específico. A música como um todo lhes era associada. Desse modo, conforme Eurípides, elas podiam acompanhar os lamentos fúnebres usando tanto o *aulós*, como a *syrinx* ou a *phórmnix* (Eur. *Hel.* 164-90).²⁸ Narrativas mitológicas, como a conhecida passagem de Ulisses, escutando a música das Sereias (Hom. *O.* XII.39), são representadas sobre alguns vasos, sobretudo lébitos de figuras negras da virada do séc. VI para o V, como o belíssimo lébito do Museu Nacional de Ate-

28. Os pintores as representaram tocando *aulós*, *lýra*, *týmpanon* e *króton* (SALMEN, 1980, p. 394).

nas que já fazia uso do fundo branco, no qual vemos Ulisses, ao centro, atado ao mastro, ouvindo duas Sereias, posicionadas sobre dois rochedos, representadas uma de cada lado: uma delas toca a *lyra*, enquanto a outra sopra o *aulós*; ao fundo, saltam golfinhos, lembrando a relação desses animais com a música.

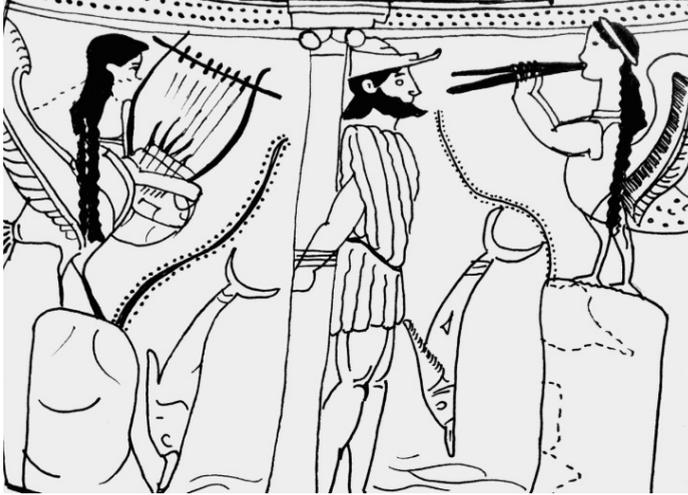


Figura 10. Lécito de fundo branco. Pintor de Edimburgo (ABV 476, Para 217). Atenas, Museu Nacional, inv. 1130. Final do século VI.

A combinação da música do *aulós* e da *lyra* está presente em outro lécito de fundo branco e figuras negras, produzido mais tarde, em torno de 470, atribuído ao Pintor de Empó- rion (Figura 11). Nele vemos três sereias voltadas para a di- reita: a da esquerda toca *aulós*; a da direita, *lyra*; a do centro, com asas abertas, volta-se para a *aulétris*. Podemos supor que a ação musical desta última seja o canto. O pintor delinea as bases, sobre as quais se posicionam as sereias, remetendo-nos aos rochedos. As cabeças das Sereias aparatam-se com fitas, dando tom festivo e aprazível à funérea passagem ao mundo dos mortos.

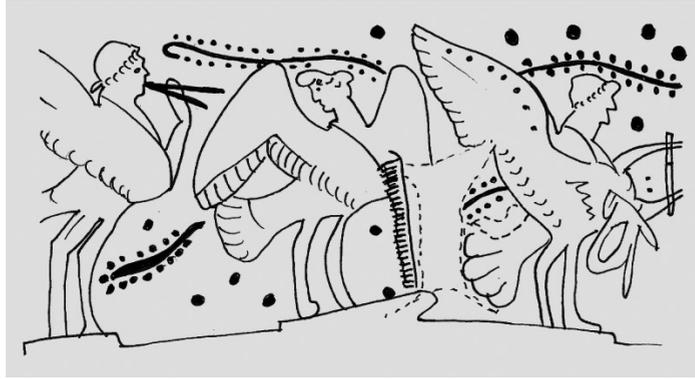


Figura 11. Lécito. Fundo branco, figuras negras. Pintor de Emporion (ABL 165, sq.). Leyden, Rijksmuseum van Oudheden, RO II SO. Ca. 470. Fonte: CVA Holanda 4, Leyden 2, III H, pr. 107.9-11. Descrição: três sereias, uma sopra *aulós*, outra toca *lúra*.

Se no lécito de Edimburgo o par de Sereias que cerca Ulisses produz uma orquestração composta pela combinação da música do *aulós* e da *lúra*, uma *kýlix* beócia de figuras negras, produzida no início do século V sob influência ática, traz também a polivalência instrumental das Sereias, bem como a riqueza da sedutora música deste portal do Hades, combinando cordas, sopro, percussão e, presumivelmente, canto.²⁹ (Figura 12)

29. Imitação beócia, próxima da obra do Pintor de Haimon (Beazley). O museu da Queen's University, Belfast, possui alguns fragmentos de figuras negras, no mesmo estilo, provenientes do lago Copais, na Beócia.



Figura 12. *Kýlix* beócia (influência ática). Figuras negras. Paris, Louvre, CA 74 (L 21). Maneira do Pintor de Haimon (Para 258). Primeiro quartel do século V. Fonte: CVA França 26, Louvre 17, pr. 32.1-3; pr. 33.1. Descrição: uma sereia toca *aulós*, outra *lúra*, outra *krótonon*.

Vemos três sereias, sobre rochedos que se destacam entre as águas do mar, formando um trio musical: da esquerda para a direita, as sereias tocam *aulós*, *lúra* e *krótalon*. A do centro, qual um citaredo³⁰, seria ao mesmo tempo cantora. Ao fundo, vemos um golfinho, animal marinho ligado igualmente às faculdades musicais, logo atraído pela bela música das Sereias. Um vaso gêmeo deste, conservado no Metropolitan³¹, inclusive adquirido em Tebas, reforça a hipótese da proveniência beócia, defendida por John D. Beazley e Dietrich von Bothmer. Identifica-se, portanto, um eco na cerâmica beócia sob influência ática, de uma das temáticas da iconografia funerária ática da fase intermediária (510-450 a.C.), que nos mostra o como, recorrendo-se ao imaginário mitológico alusivo às crenças funerárias, as Sereias conquistaram bastantes adeptos.

No início do século V, o Pintor de Atena foi autor de representações de Sereias tocando instrumentos musicais, em vasos cuja conotação funerária está expressa no uso primitivo do lécito de fundo branco, poucas décadas antes dessa forma tornar-se o suporte canônico de iconografia funerária na cerâmica ática. Sobre um lécito de Atenas (Figura 13), ela está tocando *lúra*, posicionada sobre uma base com características de altar, voltada para a direita, de forma alusiva ao esquema iconográfico de performance do *agôn* musical. Ela está flanqueada por duas corujas, uma de cada lado, que descansam sobre os ramos dos motivos ornamentais que terminam com palmetas.



Figura 13. Lécito. Figuras negras sobre fundo branco. Pintor de Atena (ABL 255/27). Londres, Museu Britânico, 1920.3-15.1. Em torno de 500 (KURTZ, 1975). Descrição: Sereia sobre altar toca *lúra* entre duas corujas.

30. Sobre as conexões entre as representações iconográficas das sereias e dos citaredos, inclusive quanto aos empréstimos do esquema iconográfico do *agôn* musical, ver: Gropengiesser, H., 'SängerundSirenen', *AA*, 582-610, 1977.

31. Nova Iorque, Metropolitan Museum, 57.12.5. Início do século V.

Apesar da conotação funerária inerente ao simbolismo das Sereias, reforçado pelo caráter noturno das corujas, e pela referência cultural do altar, a cena traz clara analogia com o esquema iconográfico do *agōn* musical: a Sereia (alusão ao *kitharōidós*), toca sobre um altar (*bōmós*), alusivo a um pódio (*bēma*), voltada para a direita (como é o caso na quase totalidade das representações vasculares dos citaredos durante os concursos), observada por duas corujas. As corujas, a princípio conotando a função de *agōnothētai*, nos reportam também aos animais que coroam as colunas que falqueiam tanto a imagem de Atena Promakhos das ânforas panatenaicas, como de vários citaredos retratados em sua performance durante um *agōn*. A *kithára*, instrumento agonístico de concerto por excelência, é substituída pela *lýra*, com seu conteúdo místico e seu simbolismo de heroização juvenilizada do morto. Assim, o Pintor de Atena se apropria de um esquema iconográfico preexistente (o do *agōn* musical), dando-lhe uma conotação funerária por meio dos elementos que utiliza (Sereia, *lýra*).

Um paralelo muito elegante pode ser encontrado sobre outro lécito ático, de figuras negras sobre fundo branco, atribuído igualmente ao Pintor de Atena (Figura 14). Aqui porém ele recorre a uma alternância na abordagem temática. Em vez de corujas, simbolizando os juízes, como ocorre no lécito de Londres (Figura 13), ele agora coloca a sereia tocando *lýra* entre dois personagens humanos de pé, apoiados sobre seus cajados, repetindo esquema comum à iconografia vascular dos concursos musicais. A correlação das Sereias com o imaginário social dos músicos profissionais atuantes nos certames musicais fica mais explícita.



Figura 14. Lécito ático. Figuras negras sobre fundo branco. Atribuído ao Pintor de Atenas. ca. 500-490. San Antonio, San Antonio Museum, 86.134.54. Fonte: Shapiro, A., Picón, C.A., Scott III, G.D. *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art*, San Antonio/Texas, San Antonio Museum of Art, 1998, p. 124, cat. 62. Descrição: Sereia sobre rochedo toca *lúra* (paralelo com *bêma*), entre dois personagens masculinos apoiados sobre cajado, como *agōnothētēs*. Um bode.

A popularidade desse sistema de analogia entre sereias tocando *lúra* com os concursos musicais aparece em outros léцитos de fundo branco e figuras negras, perdurando ao longo das primeiras décadas do século V, até um dos últimos pintores de figuras negras, o Pintor de Beldam, datado de aproximadamente 470. Isto evidencia o quanto o tema foi apreciado por esta última geração, que continuava a pintar figuras negras, quase exclusivamente sobre léцитos, os quais pertenciam a uma escala de produção bastante prolífera. Estes pintores já usavam o fundo branco, ainda que não dispusessem do primor técnico alcançado pelos pintores dos léцитos brancos policromados produzidos a partir de 460 (Figura 15).



Figura 15. Lécito. Figuras negras. Pintor de Beldam ou sua maneira (ABV 709/586). Laon, Musée Municipal, 37898. ca. 470 a.C. Fonte: CVA França 20, Laon 1, pr. 18.5-7. Descrição: Sereia toca *lyra* diante de personagem masculino sentado identificável como jurado de concurso.

No lécito do Pintor de Beldam conservado em Laon, vemos novamente uma Sirene tocando *lyra* sobre um rochedo. Abaixo de sua cauda, no chão, um pássaro. À direita, um personagem sentado, sobre um *diphros*, apoiando seu cajado no rochedo. Na esquerda, personagem de pé, com cajado. No campo, ramos. Atrás do personagem sentado, colunas. Este esquema iconográfico reporta-se igualmente ao do *agōn* musical. O rochedo, equivalendo ao *bēma*; os personagens com cajado, aos *agōnothētai*, um deles repetindo o gesto comum de apoiar o cajado sobre o *bēma*, muito comum em cenas de concursos musicais oficiais; a coluna sugere aqui o espaço construído destinado à performance musical.

O interesse pela imagem de Sereias com *lyra* na mão está atestado em um bom número de fragmentos encontrados na fossa votiva da Acrópole, produzidos com uma técnica especial – a técnica de Six, caracterizada pela aplicação de figuras com esmalte branco, sobre um fundo homogêneo de verniz negro. Estes fragmentos, remanescentes da primeira década

do século V, pertencem, muitos deles, a um tipo especial de taça, as chamadas ‘Omphalosschale’ (taças em *omphalós*). A extensa série destes vasos aponta-nos que a *lýra* torna-se o instrumento mais intensamente associado às Sereias, mesmo que estas tocassem também outros instrumentos³², o que provavelmente se relaciona às significações da *lýra* no âmbito das crenças funerárias (CERQUEIRA, 2011). O caráter muito fragmentário destes testemunhos, aos quais se somam vários outros, dificulta a compreensão da singularidade da produção destas taças com a técnica Six, mas se pode aduzir que se tratou, durante um período, de uma série especial, influenciada pela simbologia funerária da Sereia com *lýra*.

Sobre outros lébitos quase contemporâneos, muitos deles de figuras vermelhas, os pintores representaram uma Sereia solitária, sobre um rochedo, soprando *aulós*. Um bom exemplo é o lébito Atenas 1602 (Figura 16).



Figura 16. Lébito. Figuras vermelhas. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, 1602. Primeiro quartel do séc. V. Fonte: Cerqueira, 2001, cat. 523. Descrição: Sereia, sobre rocha, voltada para a esquerda, sopra *aulós*.

32. Quatro exemplares destas taças ilustram esta série: Atenas, Museu da Acrópole, L 100, L 103, L 104 e L 105. Em torno de 490. Fonte: Graef, B. & Langlotz, E. *Die Antiken Vasen von der Akropolis zu Athen - II. Die Rotfigurigen Vasen*, Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, Berlim, Walter de Gruyter, 1925, n. 1209, pr. 87, foto 321; n. 1212, pr. 87, foto 319; n. 1213, pr. 87, foto 319; n. 1214, pr. 87, foto 321.

Não se trata de vasos típicos da série iconográfica que ora estudamos, pois a pintura com figuras vermelhas não usa o fundo branco, mas isto não os destitui de sua significação funerária. Lembremos que, nesta fase intermediária da iconografia funerária ática (510 - 450 a.C.), o lécito branco policromado ainda não havia se fixado como elemento central da imagética funerária ática. Ademais, o lécito, com fundo branco ou não, enquanto objeto, integrava o conjunto de utensílios do culto funerário, sendo compreensível que a representação de uma Sereia tocando *aulós*, em técnica de figuras vermelhas, fosse alusiva, iconograficamente, à sua finalidade no culto aos mortos, pois evocava todas as conotações funerárias que lhe eram associadas: tanto a conotação temível, de uma música de efeito mortal, associada às formas inferiores, grosseiras, da cultura, como a conotação positiva, de uma música que ajudaria a alma do morto a encontrar seu caminho e desapegar-se das coisas terrenas. Ora assimiladas às Musas, ora opostas a elas, as Sereias são sempre artífices de um canto ligado ao mundo dos mortos, como se os rochedos onde se encontram soprando *auloi* e tocando *lyra* fossem a porta do reino de Hades.³⁴

Essa iconografia musical das Sereias, incorporada ao mobiliário cerâmico funerário, resulta da transmissão de uma tradição entre os pintores de vasos atenienses, remetendo-nos ao seu conteúdo mitológico, com fortes ligações com a percepção da morte. No período em estudo, ela ocorre tanto em léцитos de figuras negras, quanto, em menor número, em léцитos de figuras vermelhas. Note-se que muitos destes vasos de figuras negras foram feitos com o uso do fundo branco, quanto esta técnica ainda se encontrava em evolução. A forte aderência à simbologia funerária das Sereias musicistas reverberou sobre a produção vizinha, da cerâmica beócia.

Como disse, contudo, mesmo que a figuração de Sereias com instrumentos musicais seja uma produção imagética que tomou corpo na fase intermediária da iconografia funerária ática, a vinculação funerária das Sereias é mais antiga na iconografia da cerâmica grega, podendo recuar um século. Como aponta Hildegund Gropengiesser, desde meados do século VI aparecem em imagens de vasos, como seres demoníacos ligados à morte. Antes disso, porém, suas representações, na cerâmica coríntia, ático-corintizante e pioneiros das figuras negras áticas, incluíam-nas nos frisos de animais (reais ou fantásticos), entre os quais elas ain-

34. Sobre a música das Sereias e suas conotações funerárias (MARROU, 1964, p. 252-3; GROPENGIESSER, 1977, p. 582-610; SALMEN, 1980, p. 393-400; D'AGOSTINO, 1982; DORIA, 1987).

da não se diferenciavam em sua particularidade de demônios da morte – esta é a situação por exemplo de um *dinos* de Sophilos.³⁵

Em um aríbalo coríntio conservado em Tübingen, da primeira metade do século VI, o corpo de um falecido está representado junto às patas de uma Sereia (no caso masculina).³⁶ Que as Sereias em muitos casos sejam efetivamente demônios da morte, dá-se a perceber com muita clareza em uma *pínax* coríntia contemporânea ao aríbalo anterior.³⁷ Trata-se de uma placa cerâmica conservada em Boston, em que ‘claramente a Sereia pertence ao mundo dos mortos: ela acompanha uma mulher falecida, abaixo da *klínē* em que está sendo velada, em uma posição pouco calma; à esquerda e à direita duas carpi-deiras, golpeando os braços na cabeça; acima, passam voando de forma impressionante três gansos selvagens’ (GROPENGIESSER, p. 593, FIG. 15). Mas é só na segunda metade do século VI, e notadamente no final deste, que os pintores de vasos instituem o modelo das Sereias musicistas, tocando algum instrumento musical, o que contudo já se expressara anteriormente na poesia lírica.

As primeiras ocorrências deste modelo iconográfico aparecem em representações gráficas do relato homérico da passagem de Ulisses pelos rochedos em que as Sereias cantavam e seduziam os navegadores à morte (GROPENGIESSER, 1977, p. 601). Estas representações, como musicistas, sinalizam uma mudança no imaginário da morte, no que tange ao papel conferido às Sereias, que se relaciona às suas faculdades musicais, propiciadoras de uma visão mais reconfortante do além-túmulo – e o interesse por expressar esta visão da morte, através das figurações de Sereias musicistas, é uma tópica da iconografia funerária da fase intermediária (510 - 450 a.C.) que nos propusemos identificar e analisar.

Representações iconográficas de Eros, em contexto e significação funerária

Aqui não chegamos propriamente a configurar uma série iconográfica, posto que não se pôde identificar uma sequência de vasos numérica e cronologicamente representativa. Porém, a singularidade das representações em foco, de um Eros funerário, não fundam sua importância na quantidade, mas na excepcionalidade e representatividade, posto que este

35. *Dinos*. Figuras negras. Sophilos. Paris, Louvre, inv. E 873. Fonte: Gropengiesser, 1977, p. 582-610.

36. Aríbalo coríntio. Figuras negras. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts, inv. S/10 1264. Primeira metade do século VI. Fonte: CVA Tübingen 1, pr. 25.1-2. Gropengiesser, p. 592, fig. 14.

37. *Pínax*. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 27.146. Fonte: Gropengiesser, p. 593, fig. 15.

40. O Pintor de Bowdoin repete o móvito em: Lécito.

Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 538. Fonte: Kurz, 1975, 14.5. A opção, muito apreciada pelo

Pintor de Bowdoin, de usar figuras completamente negras sobre fundo branco, contrapõe-se aos paralelos de Douris e do Pintor de Syriskos, que produzem lécitos de fundo branco em que as personagens e objetos são representados pelo cotornos bastante marcados da silhueta: 1)

Lécito. Figuras negras em silhueta sobre fundo branco. Douris. Cleveland, Museum of Art, 66.114.

Fonte: Kurz, 1975, 10.2, 11. 2) Lécito. Figuras negras em silhueta sobre fundo branco. Pintor

de Syriskos. Berlim, Staatliches Museum, 2252. Fonte: Kurz, 1975, 8.16

Eros, além de fúnebre, é musical. E representativa quanto ao espírito próprio às abordagens mitológicas da fase intermediária da iconografia funerária vascular.

Sobre um lécito branco da oficina de Bowdoin (Figura 17), encontramos uma representação funerária bastante original. Vemos a figura de um Eros negro, voando entre motivos florais, levando na mão uma *phiale*, num gesto que parece descrever um ato de libação. Com a outra mão, ele segura uma *lúra*.⁴⁰



Figura 17. Lécito. Figuras negras sobre fundo branco. Oficina de Bowdoin (ARV² 689/4). Atenas, Museu Nacional, 1809. ca. 480-70. Fonte: Kurtz, 1975, pr. 60.2. Cerqueira, 2001, cat. 521. Descrição: Eros com uma *lúra* e uma *phiale*.

Produzido nos anos 480-70, insere-se cronologicamente entre os lécitos brancos produzidos entre 500 e 460, que usavam figuras negras e não policromia, quando o modelo iconográfico da representação da visita à tumba ainda não estava canonizado como imagem funerária típica desses vasos e quando as restrições impostas pela democracia ao culto funerário familiar ainda estavam sendo implementadas. O conteúdo funerário desse vaso está presente nos seus três principais elementos constitutivos: a *lúra*, com seu simbolismo funerário (que mescla o elemento místico com a heroização juvenilizada do morto); a *phiale*, visando à realização de libações; e, por fim, a própria figura de Eros negro.

Do mesmo período, provêm as cenas retratando *aulétris* e morto num ambiente simposial no além-túmulo (Figura 18), ou figurando mulheres com *bárbitos*, acompanhadas de cachorros⁴¹ ou tocando *lýra*⁴², tema apreciado pelo Pintor de Bowdoin, que sugere, por meio destas mulheres tocando *bárbitos* ou *lýra*, uma sobreposição simbólica entre Musas, Safo, o canto e a sociabilidade feminina do gineceu, onde o divertimento musical é um distintivo de mulheres eupátridas. Em particular o alabastro de Atenas (Figura 18), guarda familiaridade com o prato de Psiax (Figura 5), um dos pintores pioneiros no uso do fundo branco, ainda no final do século VI, na sobreposição entre um simbolismo funerário e simposial, pondo lado a lado uma *aulétris* e um simposiasta.



Figura 18. Alabastros. Figuras negras sobre fundo branco. Sem atribuição. Atenas, Museu Nacional, inv. 480 (CC 1085). Primeiro quartel do séc. V. Fonte: Karouzou, S. 'Scènes de palèstre', BCH 86, 1962, p. 433-5, pr. XVI-XVII. Cerqueira, 2001, cat. 517. Descrição: Homem nu, manto sobre ombro, apoiado sobre cajado, objeto indefinido na mão. Mulher voltada para ele, *khitōn* plissado com *kólpos*, sopra *aulós*, usando *phorbeia*. Entre os dois, um *díphros*, sob uma das alças; sob a alça oposta, um ganso; ao fundo, contornos indicam montículo, provável *týmbos*, confirmando contexto funerário.

41. 1) Lécito. Figuras negras sobre fundo branco. Pintor de Bowdoin (ARV² 686/207). Atenas, Museu Nacional, 1792. ca. 480-70. Descrição: Mulher tocando *bárbitos* e um cachorro. Fonte: Kurtz, 1975, pr. 16.2. Fonte: Kurtz, 1975, 16.2. Cerqueira, 2001, cat. 519. 2) Lécito. Figuras negras. Pintor de Bowdoin. Paris, Louvre, MNB 2860 (L 33). ca. 480-70. Descrição: Mulher tocando *bárbitos*, diante de um templo, sugerido pelas três colunas dóricas com arquitrave ou outro espaço de performance musical. Fonte: Cerqueira, 2001, cat. 520.

42. Lécito (fragmento). Figuras negras sobre fundo branco. Sem atribuição (sugiro Pintor de Bowdoin). Atenas, Museu Goulandris (Museu de Arte Cicládica), Exposição "Η πολλή απο κάτω την πολλή", s/nº. ca. 480-70. Descrição: Rosto e tórax de mulher tocando *lýra*. Fonte: Cerqueira, 2001, cat. 518.

No homem nu, devemos ver um morto, idealizado não como jovem em idade escolar, mas como adulto, usufruindo dos prazeres do banquete – o ganso, associado à *aulétris*, valoriza a dimensão amorosa na idealização do falecido. Longe da maioria dos léцитos funerários, a *aulétris* não deve ser vista nem como uma Musa nem tampouco como uma familiar prestando homenagem – devemos identificar nela a idealização de uma cortesã, como símbolo de uma boa vida, almejada pelos homens livres.

Nos dois vasos, a música une os personagens masculino e feminino em uma atmosfera festiva: no prato de Psiax, o personagem masculino interage com a música da *aulétris* por meio de seu *bárbitos* e da dança; no alabastro da oficina de Bowdoin, o faz através do canto, como indica a mão direita levada à cabeça, gesto típico para designação da ação masculina do cantar durante um banquete (LISSARRAGUE, 1987, p. 11-13).

Este conjunto de temáticas registradas com a técnica de figuras negras sobre fundo branco apresenta alternativas para tratar a temática da morte, todas coerentes com crenças místicas, que incluíam em seu repertório um outro Eros.

O doce Eros que inflamava os corações de amor também possuía sua outra faceta, mais temível. Hesíodo descreve Eros como um princípio ou força noturna da natureza. Anacreonte falava de Eros como uma força perigosa, que matava com o seu machado de bronze. Eros possuía seu aspecto ctônico, sendo eventualmente associado a Thánatos. O Eros negro com a *lyra*, praticando uma libação, deve ser visto como representação dessa força mística e potencialmente mortal. Este não deve ser o Eros filho de Afrodite, mas o Amor, chamado Philóteta, que Hesíodo descreve como filho da Noite, parido junto com o Engano, a Velhice funesta e a Éris de ânimo cruel. Este Eros noturno irmana-se a Thánatos e a Hypnos, bastante representados nos léцитos brancos policromados da segunda metade do século V. Enquanto entidade noturna, compreende-se que o pintor represente-o como uma figura negra, como era convencional também na figuração de Hypnos (Hes. *Th.* 212-25, esp. 224. Anacr. 413 P; *fr.* 47).⁴⁴ Observe-se um detalhe estético no lécito Atenas 1809 (Figura 17): os contornos da caixa de ressonância da *lyra* estão exageradamente marcados, reforçando sua relação com a cor negra deste Eros e sua atribuição noturna, daí ctônica e funérea.

44. Hes. *Th.* 975 não coloca Afrodite como mãe de Eros, mas sim de Harmonia. (NORDQUIST, 1994; ABO/ESTOCOLMO, 1994, p. 251; VERMEULE, 1979, p. 157-62; SARIAN, 1994/1995, p. 63-74).

H.-I. Marrou, ao dedicar-se a um período mais tardio, propôs uma interpretação distinta da vinculação de Eros com o contexto funerário, quando analisou sarcófagos romanos que o representam junto ao leito de morte, em dois destes exemplares soprando *aulós*. O Eros músico da '*musique au tombeau*' destes sarcófagos seria, segundo esse autor, uma evocação dos prazeres eternos dos Campos Elíseos, como uma representação simbólica da vida feliz que aguarda o morto heroificado no pós-morte, composta, além da música, de banquetes e repastos (MARROU, 1964, p. 251-2). Deste modo, Eros e as Sereias dos pintores de vasos com iconografia funerária guardariam uma semelhança, na ambiguidade entre visões positivas e negativas da morte: de um lado, terríveis, temíveis, funéreos; de outro, alvissareiros, propiciadores de um além-túmulo mais reconfortante, daí manter relações com o imaginário do além-túmulo de bem-aventurança em um banquete eterno, consagrado em relevos áticos do século IV (Figura 19).

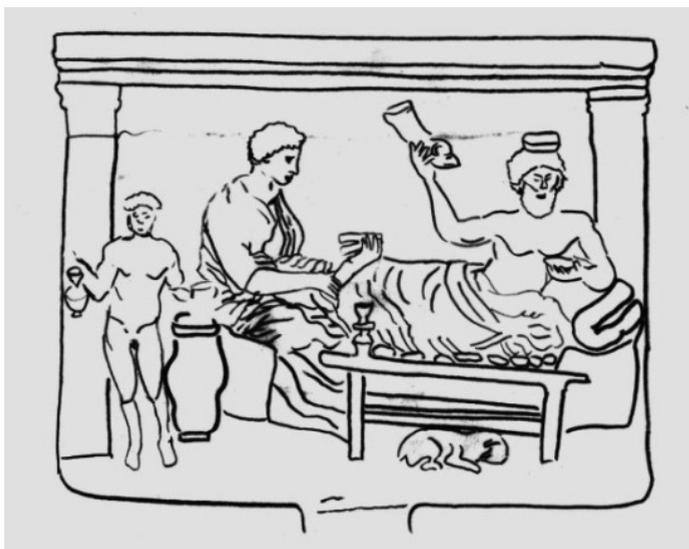


Figura 19. Museu Nacional de Atenas, inv. 3872. Relevo votivo. Mármore pentélico. Encontrado em Palio Falero, Ática. Em torno de 350 a.C. Fonte: Cerqueira, 2013, fig. 3. Descrição: Um herói ou deus é retratado reclinado, com um *pólos* sobre sua cabeça, segurando um *rhytón* e outro recipiente. A mulher prepara o incensário posto sobre a mesa. Um jovem serve-se de vinho em uma cratera.

VISÕES DO ALÉM-TÚMULO NA FASE INTERMEDIÁRIA DA CERÂMICA FUNERÁRIA ÁTICA (510 - 450 A.C.): MUSAS, SEREIAS E EROS, DUALIDADE DE SIMBOLISMOS FUNÉREOS E NÃO FUNÉREOS

O forte vínculo entre a música e a visão otimista da morte liga-se a um conjunto de crenças místicas sobre o papel das Sereias e das Musas no além-túmulo. As Sereias, figuras mitológicas com corpo de ave e cabeça humana, ligavam-se por nascimento à música, sendo filhas da alegre Terpsichore. Vigiam constantemente o porto da Ilha das Flores. Com seus cantos enfeitizados e sua voz cristalina e melodiosa, faziam perecer qualquer marinheiro que delas se aproximasse, causando a colisão dos navios nos rochedos (Apollon. 4.892sq. Hes. *Th.* 41. Alc. *fr.* 30 Page). Seus cantos eram denominados canções do Hades (Soph. *Odisseu, fr., ap.* Plut. *Quaes. Conv.* 9.14.6.745f).

Em oposição à visão terrível e apavorante da música mortal das sereias (Apollon. 4.892-914), as crenças funerárias místicas que se espalhavam entre seguidores do orfismo concediam-lhes um papel tranquilizador. A potência de sua música não seria desumana e funesta. Pelo contrário, por meio de Plutarco, conhecemos a visão de que,

οὔσαν ἀλλὰ ταῖς ἐντεῦθεν ἀπιούσαις ἐκεῖ ψυχαῖς, ὡς ἔοικε
, καὶ
πλανωμέναις μετὰ τὴν τελευτὴν ἔρωτα πρὸς τὰ οὐράνια καὶ
θεῖα
λήθηνδὲ τῶν θνητῶν ἐμποιοῦσαν κατέχειν καὶ κατάδειν
θελγομένας: αἱ δ' ὑπὸ χαρᾶς ἔπονται καὶ συμπεριπολοῦσιν
. ἐνταῦθαδὲ πρὸς ἡμᾶς ἀμυδράτις οἶον ἢ τῆς μουσικῆς ἐ
κείνης ἐξικνουμένη διὰ λόγων ἐκκαλεῖται καὶ ἀναμνήσκε
ι τὰς ψυχὰς τῶν τότε

às almas errantes que deixaram esse mundo para o outro, [a música das sereias] inspira o amor pelas coisas celestes e divinas e o esquecimento das coisas mortais; [essas almas] se aparam nelas [nas sereias] e se mantêm sob o charme de seu canto; e então, plenas de alegria, seguem e acompanham [seu caminho].⁴⁶ (Plut. *Quaes. Conv.* 9.14.6.745e)

46. Tradução reduzida.

É por esse motivo que, segundo a mesma versão mística contada por Plutarco, as Musas recebem o insólito nome de Sirene (Sereia), pois cantavam e proclamavam as coisas divinas do Hades. O resultado dessa crença pode ser averiguado nas inúmeras sereias com *lira* colocadas junto a tumbas, não somente em Atenas, onde foram encontrados exemplares no Cerâmico, datados de meados do séc. IV a.C., mas também em várias regiões do Mediterrâneo por onde se espalharam os preceitos funerários órficos, costume presente até os tempos romanos e mesmo no Egito helenizado, apesar da sobrevida das crenças funerárias osíriacas no período greco-romano.⁴⁷ Exemplos destes monumentos funerários são as esculturas marmóreas Atenas 774 (Figura 20) e 775⁴⁸, conservadas no Museu Arqueológico Nacional.



Figura 20. Atenas, escultura em mármore (marcador funerário). Museu Nacional, 774. Proveniência: Cerâmico. Meados do séc. IV. Fonte: Cerqueira, 2011, fig. 1. Descrição: Sereia toca *lira* (visão frontal em 3/4 e visão lateral esquerda).

Havia a crença de que os bem-aventurados usufruíam da proteção das Musas, sobretudo aqueles que haviam se dedicado à música durante a vida. É assim que Teógnis transmite a bela imagem poética de que os músicos viverão cantando, coroados sob a graça das Musas, enquanto houver terra e sol:

47. Sereia helenística com *lira*: Cairo, Museu Copta, 775. Sereia helenística romana com *lira*: Museu do Cairo, sala 34, 1º andar (em fevereiro de 1998).

48. Atenas, escultura em mármore. Museu Nacional, 775. Proveniência: Cerâmico. Meados do séc. IV. Fonte: Cerqueira, 2011, fig. 2.

(...) καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
βῆς πολυκωκύτους εἰς Αἴδαο δόμους,
οὐδέποτ' οὐδὲ θανῶν ἀπολεῖς κλέος
(...)

Κύρνε, καθ' Ἑλλάδα γῆν
στρωφόμενος ἦδ' ἀνά νήσους,
ἰχθυόεντα περῶν πόντον ἐπ' ἀτρύγετον,
οὐχ ἴππων νότοισιν ἐφήμενος, ἀλλά σε πέμψει
ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα ἰοστεφάνων
πᾶσιν ὅσοισι μέμηλε, καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδῆ
ἔσση ὁμῶς, ὄφρ' ἧ γῆ τε καὶ ἠέλιος.

(...) E quando tu, sob as profundezas obscuras, tiveres chegado à morada (...) de Hades, jamais perderás, mesmo morto, tua glória, (...) ὁ Κύρνος, na Grécia e nas ilhas, tua atravessarás o mar (...) não em embarcações, mas conduzido pela graça augusta das Musas coroadas com violetas, pois como todos aqueles que (...) se dedicam ao canto, tu viverás, enquanto existirem a terra e o sol.⁴⁹ (Thgn. 243-53)

49. Tradução reduzida.

Alguns epitáfios revelam essa convicção mística da qual compartilhavam muitos músicos. Num epitáfio de Timóteo de Mileto, afirma-se que ele era amado pelas Musas, na condição de hábil condutor da *kithára* (St.Byz. *Lugares e Pessoas* [sobre Mileto]). Nos epitáfios de Stesichoros e Simônides, estaria expressa a crença numa bem-aventurança além-túmulo graças à proteção das Musas. Um seguidor de Simônides admoestou um crítico de seu falecido mestre, dizendo: 'Meu bom homem, tu podes estar vivo, mas tu jazes morto até mesmo mais que aqueles debaixo da terra', pois a Musa não abandona sem socorro os que lhe foram devotos (Ael. Ar. *Orat.* 28.66sq.). Os músicos continuariam a serem músicos na Ilha dos Abençoados – teriam o privilégio de lá manterem sua individualidade, diferentemente dos demais mortais, que, na morte, no mundo inferior, perderiam inclusive seu nome. Lá estariam Eunomos de Locri, Arion de Lesbos, Anacreonte e Stesichoros, cantando e regendo coros de meninos e meninas (Luc. *VH* 2.15). Diferentemente do destino dos músicos, aqueles enviados ao reino de Hades não participariam de banquetes, não teriam a alegre companhia das *lýrai* e dos *auloí*, e viveriam sob o mais

atemorizante aspecto da morte: a insensibilidade, o desmemoramento e a ignorância (Plut. *Non posse* 26).

A ligação mística da música com o mundo dos mortos não se dá apenas nas funções mais vinculadas às Musas e Sereias: quais sejam, respectivamente, a proteção das almas dos músicos e a condução ao mundo celeste das almas dos aflitos. Ademais, não se restringe tampouco à acepção de que a música seja um componente constitutivo da vida além-túmulo dos bem-aventurados. Essa ligação mística vai além, pois se manifesta também na crença de poderes mortais e curativos da música, sobretudo quando tocada com o *aulós*. Segundo Estrabão, quando uma melodia era tocada no *aulós* na tonalidade chamada Cerbesiana, espécie de afinação frígia, ela emanava eflúvios mortais (Strab. 12.8.21).

Na mesma medida em que podia desencadear efeitos mortíferos, a música possuía também dotes curativos e purificadores da alma e do corpo (Diódoto *ap. Cic. Tusc.* 5.39.113. Jul. *Ep.* 109. Marin. *Procl.* 20). Conta-se que Anacreonte e Stesichoros, quando se encontravam com sérios problemas de saúde, tocaram seus instrumentos (o primeiro, o *bárbitos*, o segundo, a *phórmix*), e curaram suas doenças e infortúnios (Him. *Or.* 69.35). Conforme Píndaro, as curas pelos encantamentos musicais eram empregadas em paralelo às poções, remédios e operações; já as curas místicas, realizadas por Asclépio, ocorriam sob o efeito de doces cantos (Pínd. *I.* 3.51). Conforme Teofrasto, os ciáticos eram curados com cantos mágicos; segundo Catão, havia cantos úteis na cura de membros deslocados; consoante Varrão, cantos adequados curavam a gota (Plin. *HN* 28.4) (ROQUE, SVD, p. 77-9). Conforme Eurípides, uma melodia executada com o *aulós* em modo frígio podia sarar uma picada de cobra. A crença nesses efeitos curativos da música se situa no mesmo campo místico das funções atribuídas à música no mundo da morte.

Entre as Musas e as Sereias, ou mesmo de forma intrínseca à natureza das próprias Sereias, assim como na música em geral, coabitavam visões positivas e negativas. A estes poderes de vida e morte acreditados à música, correspondiam visões funéreas e não funéreas da morte, cujas metáforas simbólicas e crenças místicas encontravam guarida na dualidade das Sereias e sua música, como bem analisa Walter Salmen:

São os mais inomináveis demônios da natureza, cuja faculdade de fazer música, como um meio mágico, pode ter efeitos tanto positivos quanto negativos sobre as pessoas. Em Homero, o canto coral lhes é reservado, ao lado das Musas. Na maioria das vezes, seu coro se situa no Hades. O soar destas sirenes ctônicas do Hades, que para Sófocles ‘cantavam os sinais de Hades’, valia como algo que ao mesmo tempo adiava a morte e levava a ela (SALMEN, 1990, p. 393).

Sua natureza física condiciona-lhes sua ambivalência: seres mistos, pertencem ao mundo inferior de Hades, ao mundo marinho de Poseidon e ao mundo superior de Zeus (SALMEN, 1980, P. 394). Habilita-se assim a dois imaginários distintos da morte: a visão descensional, de descida ao reino de Hades, e a visão ascensional, de subida aos céus como bem-aventurança. A esta última visão, relacionam-se significações pitagóricas da música –música celestial, astronômica –, assim como concepções órficas da morte, propagadas sobretudo a partir da Magna Grécia, no final do século VI, e cujos ecos se fazem sentir em Atenas desde muito cedo.

Os mistérios da morte estavam profundamente ligados à música de Orfeu, e, mais especificamente, à sua *lýra*. A tradição pitagórica colocou uma série de pressupostos que fundamentaram filosoficamente o misticismo da música de Orfeu. A *lýra* corresponderia à ordem do mundo; suas sete cordas, aos sete planetas da galáxia. Cada um dos planetas teria a sua voz própria na música das esferas celestiais. A harmonia da *lýra* seria uma imitação da harmonia das esferas.⁵³

A música teria inclusive um efeito purificador da alma, pois conectava com a ordem primordial, de sorte que o homem que não tivesse música na sua alma não poderia, após sua morte, ascender ao céu (Cic. *Rep.* 5.8. Macr. *Exc.* 2.3.1-11 [comentário à passagem de Cícero]. Iamb. *VP* 66-7) (NOCK, 1927, p. 170). Conforme um fragmento latino de Varrão, um livro de Orfeu sobre a ascensão das almas chamava-se *Lýra*. Qual a ligação entre a *lýra* e a ascensão das almas? Varrão aponta a resposta órfica do livro *Lýra: et negantur animae sine cithara posse ascendere* (e nega que as almas possam ascender sem uma *lýra*) (Varro *fr.* apud. *Schol. Verg.*).

Assim percebemos haver uma relação de parceria e conflito, entre a música de Orfeu e das Sereias, diante do destino

53. Cerqueira, F.V. 'A ascensão da alma por meio da música. Uma abordagem iconográfica dos poderes da música no mito de Orfeu', ITER – Encuentros. *El ascenso. Pegasus o las alas del alma*, Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago, Centro de Estudios Clásicos, 133-142, 2001b.

da morte, entre adia-la ou adiantá-la. O poder da música da *lira* de Orfeu para superar ou mesmo reverter os efeitos da morte nos é narrado em duas passagens míticas: a aventura dos argonautas, quando a música de Orfeu se sobrepõe à música fatal das Sereias, e a visita ao Hades, para buscar sua falecida amada, Eurídice.

A passagem da epopeia dos argonautas, em que Orfeu com sua música sobrepuja a música das Sereias, é o relato mais antigo que sugere a relação da música de Orfeu com mistérios sobre a vida além-túmulo. A música de Orfeu valia, assim, como uma proteção contra as Sereias (Apollon. 1.32-35), e, portanto, como uma possibilidade para superação da morte. Esse pode ter sido o significado do lécito de Heidelberg, datado de aproximadamente 580 a.C., onde vemos um citaredo entre duas sereias, sendo possível vermos neste citaredo o Orfeu da nau dos argonautas.⁵⁵

O relato da visita de Orfeu ao Hades para recuperar sua amada Eurídice ilustra o poder de sua música para trazer um morto de volta à vida – logo, um poder de reversão do destino da morte. Desesperado com a perda de sua amada, seduziu os deuses com as melopeias de sua *lira* e conseguiu descer, vivo, às profundezas do reino de Hades, onde cantou em louvor à linhagem dos deuses. Encantados com sua música, as divindades ctônicas prometeram-lhe que teria Eurídice de volta, se conseguisse não olhar para ela (Apollon. 1.42). O mito simboliza o conhecimento de mistérios acerca da morte. Podia ser um protótipo para fazer espíritos subirem do Hades, o que era uma prática comum de magia.⁵⁶

Este embate e parceria da música de Orfeu e das Sereias, que projeta uma série de expectativas místicas da morte, foi materializado no notável grupo escultórico em terracota, quase em tamanho natural, com Orfeu citaredo e duas Sereias, datado de aproximadamente 320-10 a.C., proveniente de uma câmara funerária de Tarento e atualmente conservado no Museu Paul Getty, em Malibu (BREMNER, 1991, p. 23). Na verdade, o grupo de Tarento, na serenidade e tranquilidade tanto de Orfeu quanto das duas Sereias, traduz aquele papel da música das Sereias sobre as almas no pós-morte, que ‘inspira o amor pelas coisas celestes e divinas e o esquecimento das coisas mortais’, e ‘sob o charme de seu canto’, ‘plenas de alegria, seguem’ seu caminho (Plut. *Quaes. Conv.* 9.14.6.745e).

55. Lécito. Figuras negras. Heidelberg, Antikenmuseum des Archäologischen Instituts, inv. 68/1. Cf. Gropengiesser, 1977, p. 363, fig. 1.

56. Nock, 1927, p. 171. O amor de Orfeu por Eurídice pertence a um estágio relativamente tardio do ciclo mitológico de Orfeu. Os testemunhos escritos mais antigos são Eurípides (Eur. *Al.* 357-362d), Platão (Plat. *Symp.* 179 d-e), Isócrates (Isoc. *Bus.* 8), indo até Eratóstenes (Eratosth. *Cat.* 24.), diretor da Biblioteca de Alexandria em 234 a.C., e Plutarco (Plut. *Mor.* 566). Em alguns desses autores, sequer se menciona o nome da mulher de Orfeu. É provável que a história da descida de Orfeu ao Hades para resgatar Eurídice fosse mais popular na Magna Grécia, onde a força do pitagorismo propagava as crenças funerárias órficas. A disseminação dessa narrativa liga-se intrinsecamente ao avanço do pitagorismo, da Magna Grécia do séc. V até os círculos neopitagóricos de fins do Império romano.

Espécie de espelho das Musas, duplo destas no mundo dos mortos, a mudança verificada na iconografia das Sereias, na cerâmica ática, significa uma transformação nas representações do além-túmulo, como nos aponta W. Salmén. Ao serem representadas como cantoras, a partir do final do século VI, ‘passam de demônio da morte a condutoras das almas, cujo canto doce tornava agradável o anúncio do despertar nos Elíseos’. Edulcoradas, seu aspecto temível amainado, aos poucos sua música aproxima-se da significação cósmica da música pitagórica. Como nos recorda o mesmo autor, Platão (Plat. *Rep.* 617b-c) afirmava que ‘o canto harmonioso de oito sereias, podendo-se ouvir todas como um som sintonizado, propiciava, por meio de uma mistura que soava agradável, escutar a *harmonia das esferas*, que sustenta o mundo’ (SALMEN, 1980, p. 393).

Mas esta nova visão da morte, simbolizada através destas Sereias musicistas, não elimina a visão negativa dos poderes destas, posto que lhes é intrínseca a dualidade, que carregam na sua própria natureza física ambivalente, enquanto seres mistos (da água, da rocha e do ar). O conflito entre Musas e Sereias, simbolizando potencialidades antinômicas da música face às expectativas da morte, entre uma visão celestial e astronômica, de um lado, e uma visão infernal e ctônica, de outro, perdura ao longo da Antiguidade. Em sarcófagos tardo-antigos, e até mesmo em cemitérios cristãos do século III, imagens revelam ecos da luta entre as Musas, divinamente inspiradas, e as Sereias, como porteiras do Hades, assim como da história de Ulisses (Hom. *Od.* 12.39) (SALMEN, 1980, p. 394).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, este período intermediário, apesar de poder ser caracterizado pela negação e ausência, é marcado, também, pela positividade e originalidade. Negação, como exclusão deliberada de temáticas ligadas aos rituais funerários, como resultado das restrições impostas à expressão pública e efusiva dos sentimentos traumáticos da dor do luto, associados à respectiva demonstração de prestígio da família tradicional, da *genē*. Ausência, ao ser necessário aguardar meio século, até 460-50 a.C., até que se configure a iconografia de

lécidos brancos policromados focados majoritariamente nas homenagens à tumba.

Contudo, originalidade, pois na fase intermediária visões alternativas sustentam-se por abordagens mitológicas, como aquelas baseadas em crenças funerárias em que participam as Musas, Sereias e Eros. A opção por estas abordagens, se de um lado é uma fuga, de outro, como dito anteriormente, abre as portas para outras expressões, permitindo antever uma mudança no imaginário da morte, traduzida pela transformação da imagem das Sereias, de demônios temidos em serenas musicistas. E, neste ponto, temos a positividade. Se pensarmos em Platão (Plat. *Rep.* 617b-c), veremos que ocorre até mesmo uma pitagorização das Sereias, que antecipam o jogo especular, de semelhança e contraste, entre as funções funerárias e funéreas das Musas e Sereias, aos olhos das formas que o legado da cultura clássica assumirá na Antiguidade Tardia, como nos antecipa Plutarco (Plut. *Quaes. Conv.* 9.14.6.745e).

Destarte, nos sentimos confortáveis em afirmar que as tópicas mitológicas das Musas e das Sereias, na iconografia funerária da primeira metade do século V, caracterizam sim um período, em Atenas, com aspectos culturais próprios, de unidade quanto a certas concepções do além-túmulo que exalam da arte dos pintores de vaso. Uma visão mais otimista da morte, alicerçada em crenças e imaginações místicas alimentadas por narrativas míticas, ocupa o lugar daquelas representações de morte, preponderantes até o final do século VI, nos vasos de figuras negras, que se direcionavam a apresentar as fases e faces públicas e privadas dos rituais.

A dualidade de sentidos funéreos e não funéreos, presente nestas séries iconográficas, seja na oposição simbólica entre Musas e Sereias, seja na ambiguidade destas, assim como de Eros, revela, entre outras coisas, a busca por paradigmas mais otimistas para encarar a morte, ancorando estas esperanças em comportamentos culturais alternativos à institucionalização – familiar e poliáde – da morte, como resistência, consciente ou inconsciente, aos avanços do Estado sobre sentimentos mais íntimos, implicados no tratamento social da morte e do morto.

A pitagorização das Sereias, transformadas em intérpretes musicais da harmoniosa melodia celestial das esferas,

verificada na concepção platônica, consiste, parafraseando o egiptólogo Geoffrey Martin, em uma visão ‘funerária, mas não funérea’ da morte (MARTIN, 1990, p. 93-100).

Recebido em março de 2014.

Aprovado em julho de 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDASSARE, I. *Tomba e stelle nelle lekythoi a fondo bianco*. AION 10, 107-115, 1988.

BEAZLEY, J.D. *Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase-Painters and Attic Red-figured Vase-Painters*. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1971.

BREMMER, J. *Orpheus from Guru to Gay*. In Borgeaud, Ph. (ed.) *Orphisme et Orphée*. En l’honneur de Jean Rukhardt. Genebra: Librairie Droz, 1991.

BOYANCÉ, P. *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*. Paris: Boccard, 1937.

BUNDRICK, S.D. *Expression of harmony: Representation of female musicians in fifth-century Athenian vase painting*. Michigan: UMI – Dissertation Service, 2000 (1998).

CERQUEIRA, F. V. *A música na iconografia dos lékythoi de fundo branco. Simbolismos funerários da lyra, do bárbitos e da phorminx*. In Cerqueira, F. V. et al. *Saberes e Poderes no Mundo Antigo. Estudos ibero-latino-americanos*. (Vol. I – Dos Saberes). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 143-172.

_____. *A morte entre os atenienses: a pólis e a família – conflitos deflagrados*. In: Bakos, M. M. & Silveira, E. A. *Vida, cotidiano e morte. Estudos sobre o Oriente Antigo e a Idade Média*. Porto Alegre: Letra & Vida, 2012.

_____. *O lugar da música nas crenças e rituais funerários da Grécia antiga*. In: *Cultura Clásica y su Tradición. Balance y perspectivas actuales*, vol. III, Ciudad de México, Universidad Autónoma Nacional de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 2011.

CUMONT, F. *Mysticisme astral dans l’Antiquité*. Bulletin de l’Académie Royale de Belgique, 1909.

GROPENGIESSER, H. *Sänger und Sirenen*. AA, 582-610, 1977.

KURTZ, D. C. & BOARDMAN, J. *Greek Burial Customs*. Londres: Thomas and Hudson, 1971.

KURTZ, D. C. Athenian White Lekythoi. *Patterns and Painters*. Oxford: The Clarendon Press, 1975.

MAAS, M. & SNYDER, J.M. *Stringed Instruments of Ancient Greece*. Yale: Yale University Press, 1989.

MARTIN, G. *Funerária, mas não funérea: reflexões sobre a arte egípcia da XVIII dinastia*. In: Anais do IV Simpósio de História Antiga e I Ciclo Internacional de História Antiga Oriental. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

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

MARROU, H.-I. MOUSIKOV ANHR. *Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1964 (1938).

NORDQUIST, G. *The salpinx in Greek cult*. In: AHLBÄCK, T. (ed.) *Dance, music, art and religion. Symposium on Dance, Music and Art in Religions*, Abo, Finland, on the 16th-18th August 1994, Abo/Estocolmo, 1994.

NOCK, A.D. *The lyra of Orpheus*. *The Classical Review* 41, 1927.

ROQUE, M.L. *O conceito de Mousikh na civilização grega*. São Paulo: Faculdade de Filosofia do Instituto Sedes Sapientiae, s/data (dissertação, mimeo), p. 77-9.

Salmen, W., *Musizierende Sirenen*. In: Krinzinger, F., Otto, B. & Walde-Pennner, E. (org.), *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaften der Universität Innsbruck, 1980.

SARIAN, H. *Morte e sono na arte grega: notas de iconografia funerária*. *Classica* 7/8, 1994/1995.

SHAPIRO, H.A. *The iconography of mourning in athenian art*. *AJA* 95, 1991.

VERMEULE, E. *Aspects of Death in early Greek art and poetry*. Berkeley; University of California Press, 1979.

