

“Melodia sangrenta” (*Anth.Pal. VI.159*): a trombeta e a guerra na Grécia Antiga

Fábio Vergara Cerqueira*

Resumo: Este artigo tem como objetivo interpretar a trombeta (*salpinx*), na iconografia e nos textos, em suas diferentes ligações com a guerra na Grécia antiga, em particular em Atenas, buscando analisar funções militares e simbolismos.
Palavras-chave: Música. Guerra. Trombeta. Iconografia. Grécia antiga.

σάλπιγξ πολεμῆϊαν ἀοιδᾶν
“*trombeta de canto belicoso*”
(*Bacchyl. Dith. XVIII.4*)

πάρος αἱματόεν πολέμου μέλος ἐν δαΐ σάλπιγξ
“*melodia sangrenta da guerra tocada na trombeta*”
(*Antípatro de Sídon Anth.Pal. VI.159*)

Inúmeros registros literários testemunham o emprego de instrumentos musicais no acompanhamento de atividades militares na Grécia antiga (e.g. Aesch. *Pers.* 393. Archilochus, *fr.* 110, vs. 10-15 [Lasserre & Bonnard]. Athen. XIV.630. Gell. I.11. Plb. IV.20.6-7. Ps.-Plut. *Mus.* XXVI.1140c. Strab. X.4.20. Suid. *Tirtaeus* 1. Thuc. V.10.3; VI.69.2). O *aulos* é com frequência considerado o

* Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo - USP. Artigo produzido com o apoio do CNPq (Bolsa Produtividade) e da Fundação Humboldt em conjunto com a CAPES (Bolsa Pesquisador Experiência). E-mail: fabiovergara@uol.com.br.

mais característico, dada a atenção que alguns textos antigos lhe conferiram, sobretudo em razão da forma especial como os exércitos espartanos o empregaram. No uso do *aulos*, via-se um duplo benefício às formações guerreiras: de um lado, por efeito do ritmo, o disciplinamento, a regularidade e a sincronia dos movimentos; de outro, por meio da melodia, o apaziguamento da *hybris* e do furor belicoso (VERGARA CERQUEIRA, 2016).

O *aulos*, contudo, não foi o único instrumento musical a assumir um papel estratégico nas práticas guerreiras. E esse foi um ponto em que a cultura militar ateniense diferia bastante da espartana. Em Atenas, apesar do registro tardio de que Sólon exortara os atenienses a combaterem através dos sinais da *lyra* e do *aulos* seguindo o ritmo enóplico (*Sext. Emp. Adv. Mus.* VIII)¹, as evidências textuais para o período clássico apontam o emprego da *salpinx* (trombeta)² e a ausência desses outros instrumentos nos campos de batalha (*Aesch. Pers.* 392-395. *Thuc.* V.10.3; VI.69.2).

Nas narrativas de guerra presentes em Homero, os heróis nunca usam a *salpinx* em contextos belicosos, apesar de o poeta a conhecer e revelar que em seu tempo já possuía conotação guerreira. Isto sugere que “as convenções das narrativas de batalhas épicas se formaram em um tempo quando a trombeta ainda não tinha caído no uso comum”, indicando que até o início do período arcaico seu uso militar no Egeu não haveria se disseminado (WEST, 1992, p. 119). Em um relevo do palácio assírio de Senaqueribe, que reinou entre 705 e 681 a.C., pode-se vislumbrar dois trombeteiros supervisionando a operação de transporte e instalação de um colosso no palácio real, representando um touro alado. As trombetas teriam papel de ordenar e encorajar a difícil missão a ser realizada por uma multidão de prisioneiros. A função de dar sinal em um ambiente para um número muito grande de pessoas, em espaço aberto e muito amplo, com muitos ruídos, análoga à função que terá em contexto militar, está presente nesse painel neoassírio³. A Grécia não ficou alheia à disseminação desse instrumento, de sorte que a cratera de Aristonoto testemunha a presença da *salpinx* em um navio de guerra⁴. Encontrada em território etrusco, em Caere, produzida por um artista grego, possivelmente ático, mas de origem cicládica, representa ambiência cultural da Magna Grécia, com provável influência

da Sicília, em especial de Siracusa (DENOYELLE; IOZZO, 2009, p. 56-57, pr. IVb), e expressaria provavelmente o fenômeno da circulação de artesãos e artistas no Mediterrâneo (FRANCISCO, 2016). Produzida poucas décadas após o relevo neoassírio, evidência de um cenário de trocas interculturais, a cratera de Aristonoto é um dos indícios mais recuados do uso militar da trombeta entre os gregos.

Ao se estudar de forma sistemática a iconografia dos vasos produzidos em Atenas, nos séculos VI e V a.C., no que se refere à cultura militar, praticamente não se encontram indicações do uso do *aulos* – no entanto, diversas cenas sugerem que os atenienses costumavam utilizar a trombeta em situações militares variadas, associando a ela alguns simbolismos com conotação militar (BOWYER, 2016; NORDQUIST, 2014, p. 242-244; BUNDRICK, 2005, p. 40-42; PETRETTO, 1995).

A trombeta como instrumento da música militar ateniense: o testemunho da pintura vascular ática

O que a iconografia da cerâmica ática nos informa sobre a cultura musical militar ateniense? Num primeiro momento, a ausência de cenas que retratem o fenômeno do acompanhamento musical do combate em si nos levou a pensar que os pintores atuantes em Atenas não tinham se interessado por esse traço da música na esfera pública ateniense, apesar de seduzir bastante os estudiosos modernos. Ora, esse julgamento é equivocado, pois, de modo geral, incide sobre a pintura de vasos áticos uma restrição relativamente à representação de cenas da história recente, não se prestando a cerâmica para o papel do jornalismo ou da narrativa histórica acontecimental. Os pintores, assim, não podiam retratar o ambiente dos combates onde esses *salpiktai* (trombeteiros) atuavam. A pouca presença dessas cenas não deve levar, portanto, à interpretação de que os atenienses não faziam uso desse acompanhamento musical no contexto militar, ou de que a produção visual não tenha se interessado em representá-la de outro modo. O mundo da guerra era representado pelo método da alotropia: as cenas de

amazonomaquia e centauromaquia referiam-se metaforicamente às Guerras Persas, uma vez que as mesmas não podiam ser registradas. É nesse entrecruzamento alotrópico entre o mitológico e o cotidiano que encontramos inferências sobre o acompanhamento musical militar.

Desse modo, o trombeteiro militar é com frequência representado por meio da figura mitológica de uma Amazona. Não temos, nesses casos, a figura do músico propriamente, nem sequer dos hoplitas atenienses; a imagem das guerreiras e cavaleiras míticas, porém, alude em alguns aspectos aos soldados atenienses, mesmo quando representam a alteridade (persas). Identificamos assim, na imagem de uma Amazona tocadora de trombeta, a referência histórica ao costume de utilizar a *salpinx* no acompanhamento musical militar.

A peça mais especial, ou que ao menos suscitou mais discussão entre os estudiosos modernos, é o *epinetron* do Pintor de Safo, do Museu de Elêusis (cat. 1), sobre cujos fragmentos estão retratadas figuras de Amazonas; entre elas, destaca-se uma trombeta que executa o acompanhamento musical dos preparativos para o combate. O mais notável nesse vaso, porém, fica por conta das inscrições. Há um conjunto de inscrições, que foram por muito tempo descritas como “desprovidas de significado”. Annie Bélis, no entanto, identificou uma inscrição musical, indo além dos comentários do primeiro editor do vaso, Phillios, que via nessas inscrições uma tentativa do pintor de imitar a sonoridade da trombeta. Para Annie Bélis, as inscrições (TOTOTE TOTHTH) constituem “em realidade a própria partitura do toque executado”, podendo-se reconhecer “a estrutura em si da notação solfégica” (BÉLIS, 1984, p. 100-103). A existência de uma notação simples de solfejo, em paralelo às duas formas cultas de notação, lembra a autora, está atestada em musicógrafos do baixo império, como no tratado musical de Aristides Quintiliano (séc. III d.C.), intitulado *Sobre a Música*, e nos três tratados anônimos conhecidos como Anônimos de Bellermann.⁵ A fanfarrina militar registrada pelas inscrições do *epinetron* de Elêusis foi analisada por Bélis e, sob sua regência musical, interpretada pelo conjunto *Kérylos*, estando gravada em disco (ENSEMBLE KÉRYLOS, 1996). Egert Pöhlmann e Martin West (2001), ao estabelecerem o corpus

de documentação musical grega, não endossam a interpretação acima, entendendo que a inscrição teria a intenção de sugerir o som do instrumento, entendimento corroborado por Bundrick (2005). Já Nordquist (2014, p. 242-243, nota de rodapé 5, tradução nossa), que acompanha a interpretação de Bélis, observa que “a mesma sequência rítmica é dada como uma fanfarras de trombeta” à *tuba*,⁶ em um dos mais antigos autores latinos, Ênio (239-169 a.C.): *tara tantara* (Enn. Ann. II.143[451]).⁷

A Amazona trombeteira pode ser identificada em uma série de outros vasos (cat. 2 a cat. 6). Essa série serve, para nós, como comprovação histórica do uso da *salpinx* nos combates pelos atenienses. Os pintores, porém, recorreram a outros recursos da imagética mitológica para registrar esse costume militar. Sobre uma *kylix* londrina de Epictetos (Figura 02a/cat. 8), vemos um sátiro com escudo de hoplita e uma *oinokhoé* na mão direita, soprando a trombeta e voltado para trás, enquanto corre para a esquerda. Cena semelhante se repete no medalhão de uma *kylix* coetânea, de Paris (cat. 9).⁸ Os pintores devem ter sido influenciados por algum modelo cenográfico, provavelmente de um drama satírico em que os sátiros estão envolvidos num combate (BROMMER, 1937, p. 55). A atuação do trombeteiro, na ação dramática, não somente nos informa novamente sobre o uso desse instrumento no âmbito militar em Atenas, mas ao mesmo tempo é sugestiva do efeito cênico, do personagem tocando um instrumento tão sonoro. Como a *salpinx* exigia uma boa técnica de sopro e embocadura, e como não era comumente ensinada na escola, é presumível, à primeira vista, que fosse necessário contratar um músico que devia, ele mesmo, atuar também como trombeteiro militar, coincidindo, desse modo, com as biografias de Ferênicos e Miccos de Pallene, que atuaram nas guerras e nos palcos (*Anth.Pal.* VI.46, VI.151, VI.159 e VI.194).

Numa outra pequena série iconográfica, constituída por poucos vasos, a instituição do acompanhamento das tropas pela *salpinx* era apresentada pela representação, como emblema de um escudo, da figura do etíope⁹ soprando uma *salpinx*. Numa *kylix* de Paris (cat. 9), o pintor lembrou da condição do etíope como trombeteiro, quando representou um sileno tocador de *salpinx* com um escudo etíope (FRASER, 1935, p. 41, n. 2). Sobre uma belíssima ânfora do Pintor

de Kleophrades, conservada em Würzburg (Figura 03/cat. 10), um guerreiro traz consigo seu escudo, sobre o qual vemos uma figura negróide tocando *salpinx*. O mesmo tipo pode ser identificado num escudo sobre uma ânfora de Viena (cat. 11). Nessa associação do negro à arte militar – lembremos também da ligação dos meninos negros com a cavalaria, registrada em obras da estatuária grega –, o significado devia ser a força guerreira atribuída por Homero às tropas de negros trazidas a Tróia por Mênon. Não devemos, todavia, pensar que os músicos que executavam a *salpinx* no contexto militar fossem de origem negróide. As representações sobre emblemas não retratam *ipsis litteris* imagens da vida cotidiana; trazem figuras mitológicas, como uma Górgona, pois têm um efeito místico, para trazer força ao guerreiro, e ao mesmo tempo um efeito psicológico, pois apresenta ao inimigo as temíveis forças às quais o guerreiro se associa. Que os trombeteiros nos campos de batalha não eram negros (“etíopes”) é o que indicam os vasos que registram as figuras reais, humanas, de guerreiros soprando a *salpinx*.

Em alguns casos, sobretudo em peças fragmentárias, fica a dúvida sobre a identificação da figura de guerreiro soprando *salpinx*. É o caso de um fragmento da Ágora de Atenas atribuído ao Pintor de Kleophrades (Figura 04/cat. 12), que poderia ser tanto um jovem guerreiro como uma Amazona. A falta da barba não nos permite inferir que se trate de uma amazona, pois na *kylix* de Genebra do Círculo de Nikósthene (Figura 05/cat. 13) vemos um jovem e musculoso guerreiro imberbe, com escudo, soprando *salpinx* e usando *phorbeia*. Muito se argumentou sobre a ambiguidade sexual das figuras que tocam a trombeta, e que a ausência da barba implicaria que estas fossem figuras femininas – daí amazonas e não hoplitas. Alguns exemplos, porém, não deixam margem de dúvida à interpretação como figuras humanas de trombeteiros militares. Para aqueles que não acreditam nas analogias mitológicas para comprovação da existência de práticas humanas na vida diária, e que desconfiam que os trombeteiros militares imberbes possam ser figuras masculinas, esses vasos asseguram – somando-se, para nós, à série de cenas mitológicas de amazonas, sátiros e etíopes – que a *salpinx* era o instrumento empregado pelos atenienses nas atividades bélicas. Um prato (Figura 06/cat. 14) e uma *kylix* (Figura 07/cat. 15)

de Psiax são os exemplos mais pungentes. No primeiro, temos um arqueiro frígio (com traje e gorro frígios) soprando a *salpinx*, com seu estojo de arco e flechas suspenso à cintura; no segundo exemplo, um hoplita imberbe, com *chitoniskos*, clâmide, elmo e *phorbeia*, soprando a *salpinx*.

Quase todos os trombeteiros militares que identificamos como humanos, na prática musical da vida militar, são imberbes (cat. 07, Figura 04/cat. 12, cat. 13 a cat. 16), o que acarreta dois comentários: o primeiro, sobre a validade desses documentos para comprovar o uso da *salpinx* pelos exércitos atenienses, uma vez que a regra entre homens adultos gregos seria o uso da barba; o segundo, sobre o perfil dos trombeteiros militares.

A primeira questão. Não é necessário lembrar que o fato de os tocadores de trombeta serem imberbes nos incomoda, pois poderia se tratar apenas de míticas guerreiras amazonas. Além disso, para dificultar a interpretação, em 5 desses 6 exemplos (Figura 01/cat. 07, Figura 04/cat. 12 a Figura 5/cat. 15), o pintor representou a figura do trombeteiro em trajes militares isolado, solitário, não havendo a companhia de guerreiros com barba para confirmar a identificação não mitológica.¹⁰ Num único exemplo (cat. 16) o jovem guerreiro imberbe que sopra a *salpinx* está em companhia de outros hoplitas, envolvidos em preparativos militares. O problema é que esses hoplitas também são imberbes, de modo que a questão permaneceria não resolvida. De certo modo, uma *kylix* ática conservada em Florença parece colocar uma solução para esse impasse, retratando um jovem nu tocando a *salpinx*, em posição em que se pode claramente identificar seu sexo.¹¹

No entanto, para abordarmos essa questão com menos dúvidas, contamos, por exemplo, com um fragmento do santuário grego de Gravisca (Figura 08/cat. 17), publicado por Kalinka Huber (1999, n. 187). Trata-se do único caso, de nosso conhecimento, de guerreiro com barba, com escudo e elmo, soprando a *salpinx*. Esse fragmento, conservado no Museu Arqueológico de Tarquínia, constitui, portanto, o único exemplo que inventariamos que com segurança indica, iconograficamente, o uso da *salpinx* entre os guerreiros atenienses; além disso, ele acresce credibilidade ao restante da documentação iconográfica (com Amazonas, sátiros, Etíopes e

guerreiros imberbes) como comprobatória de que era a *salpinx* e não o *aulos* o instrumento que os atenienses elegeram para ritmar suas tropas, diferentemente dos espartanos.

Segunda questão. O que a iconografia nos revela sobre os músicos que desempenhavam a função de trombeteiros militares em Atenas? Em primeiro lugar, não utilizavam uma vestimenta diferenciada, como o faziam *auletai* e *kitharistai* em várias situações em que eram engajados como profissionais. Até mesmo o *auletés* que acompanha guerreiros na *olpé* protocoríntia do Museu da Villa Giulia usa um *chitoniskos* acinturado sem mangas, diferenciado dos resumidos trajes dos guerreiros coríntios (Figura 09).¹² Os trombeteiros não se diferenciam dos demais hoplitas pelas suas vestimentas, estando ou nus ou com *chitoniskos* de guerreiro e clâmide. Com exceção das figuras emblemáticas dos etíopes (Figura 03/cat. 10-11) e do sátiro de Epictetos (Figura 02a/cat. 08), todos os trombeteiros, sejam homens (adultos ou jovens imberbes) ou amazonas, utilizam-se do elmo ou algum outro chapéu militar (como o arqueiro de Psiax - Figura 06/cat. 14 - ou as amazonas com *alopekes* frígio - cat. 6). O trombeteiro etíope do escudo do vaso de Würzburg (Figura 03/cat. 10), mesmo sem o elmo, traz presa à cintura a bainha de um sabre. Além do elmo, há que se notar que muitos desses músicos portam um escudo. A amazona tocadora de trombeta do *epinetron* de Elêusis (cat. 1) traz numa mão suas lanças, enquanto deixa descansar no chão seu escudo, liberando assim a mão direita para empunhar a *salpinx*. Enquanto os dois trombeteiros de Psiax (Figura 06/cat. 14, Figura 07/cat. 15) não carregam escudo (apesar de vários atributos militares), os jovens trombeteiros imberbes de Berlim (Figura 01/cat. 7), da Ágora de Atenas (Figura 04/cat. 12), de Genebra (Figura 05/cat. 13), de Bruxelas (cat. 16), bem como o adulto com barba do santuário de Gravisca (Figura 08/cat. 17), ou o sátiro de Londres (Figura 02a/cat. 8), ou ainda a amazona de Oxford (cat. 5), todos eles, quais guerreiros, usam o escudo.

Os atributos guerreiros do trombeteiro militar (elmo, lança, sabre, escudo) indicam que ele não é somente um músico, mas um indivíduo encarado como guerreiro e com formação militar, que domina o manuseio do escudo e das lanças, do mesmo modo como hoje músicos das bandas militares recebem também formação

militar, apesar de não serem tão treinados para tanto. O tocador de trombeta ateniense, quando necessário, devia estar preparado para se defender e atacar o inimigo, não com o som de seu instrumento, mas com sua capacidade guerreira. Desse modo, em não existindo na Atenas clássica um exército profissionalizado, e em sendo os quadros do exército arregimentados segundo o modelo do cidadão-soldado das *poleis* clássicas, depreendemos que os músicos atenienses que atuavam no exército como trombeteiros faziam-no enquanto guerreiros, enquanto cidadãos, e não enquanto profissionais assalariados, independentemente de atuarem como assalariados nos tempos de paz, como o faziam nos festivais dramáticos ou atléticos, anunciando vencedores, dando sinais informativos e ritmando provas equestres. Esse trombeteiro é um músico-soldado. A iconografia dos vasos áticos sugere, também, segundo o material que nos foi legado, que predominavam nessa função jovens, talvez por serem cidadãos recém egressos das salas de aula de música, desejosos de exibir sua destreza musical, ou por serem ainda pouco experimentados no conflito guerreiro corpo a corpo.

O uso da *phorbeia* entre alguns tocadores de trombeta é um aspecto que nos chama a atenção, apesar de poucos autores terem conseguido analisar o seu significado até recentemente. A. Bélis propõe que houvesse dois tipos de *salpinx*: um tipo que era tocado com palheta, do mesmo modo que o *aulos*, para o qual a *phorbeia* se tornava uma necessidade, e outro sem palheta, cuja embocadura se dava direto na extremidade anterior do tubo do instrumento, não sendo necessário tocá-lo com *phorbeia*. A *phorbeia* propiciava ao tocador de trombeta que usava o instrumento de palheta um som mais contínuo, regular, ao mesmo tempo que lhe permitia tocar com mais força e durante um período mais longo, pois regulava a administração gradativa da tensão das bochechas, aliviando ao mesmo tempo sua tensão muscular. Garantia assim mais regularidade na emissão do ar, que precisava ser feita com muito mais força do que no *aulos* ou na *salpinx* sem palheta, a qual teria se tornado mais comum após o primeiro quartel do séc. V, quando os trombeteiros abandonaram a *phorbeia* (ao menos na cerâmica ática de figuras vermelhas), após meio século de uso registrado

“Melodia sangrenta” (*Anth.Pal.* VI.159): a trombeta e a guerra na Grécia...

pelos pintores de figuras negras e vermelhas do último quartel do séc. VI e primeiro do V (BÉLIS, 1986, p. 212-214).

O uso da *salpinx* no ambiente militar seria uma singularidade ateniense? Muito improvável! Evidências de ordem muito variada apontam que a *salpinx* era, de modo geral, compreendida pelos gregos como um instrumento militar, apesar da frequente ênfase conferida ao *aulos*.

Simbolismos e funções guerreiras da *salpinx* na cultura grega

A *salpinx* possuía função bélica e era acompanhada de um inerente simbolismo guerreiro. Os epigramas votivos testemunham que as *salpínges* que se tornaram objetos votivos foram ofertadas por tocadores de trombeta em diferentes templos ou a diferentes epítetos da deusa Atena: por exemplo, no templo de Atena Iliaca (*Anth.Pal.* VI.151) ou Atena Troiana (*Anth.Pal.* VI.195); no templo da Virgem Tritonida ou da deusa Triton (*Anth.Pal.* VI.159; VI.194).¹³ Além disso, esse instrumento carregava o epíteto de ser o instrumento de Ares, o “*aulos* de Enyalios” (Philostr. *Gym.* VII.18-19. *Anth.Pal.* VI.151; VI.195). “Enyalios” significava “belicoso”, sendo o nome dado a Ares na *Ilíada*. O “*aulos* de Enyalios” era, propriamente, o instrumento guerreiro.

Cabe ressaltar que a relação da *salpinx* com a deusa guerreira, que conta com múltipla atestação, reforça seu simbolismo cultural bélico (BOWYER, 2016, p. 52-54; NORDQUIST, 2014, p. 246; SERGHIDOU, 2001). Segundo uma versão reportada por Aristônico (*Schol. in Iliadem* IX.474-475), Atena teria inventado a trombeta.¹⁴ Conforme a tradição relatada em Paus. II.21.3, um certo Hegeleos, filho de Tirreno (Τυρσηνός), o qual vinha a ser neto de Hércules com Lídia, e um nome importante da linhagem lendária etrusca, teria aprendido com o pai a técnica de execução da trombeta e a teria ensinado aos dóricos.¹⁵ O mesmo Hegeleos teria sido responsável pelo estabelecimento em Argos de um culto e templo à deusa, adorada como Atena Salpinx, cuja veneração mais tarde

assumiria um sentido político parelho ao culto a Atena Polias em Atenas (SERGUIDOU, 2001). Sófocles promove uma aproximação entre Atena e a trombeta etrusca nas palavras de Odisseus, o qual afirma que não pode ver a deusa, mas pode captar claramente as suas palavras, como os anúncios brônzeos da trombeta etrusca (Soph. *Aj.* 15-17; BOWYER, 2016, p. 54).¹⁶ Ora, a tradição acessada por Pausânias, de instituição do culto a Atena Salpinx em Argos, deve fazer parte de um contexto cultural mais amplo, em que a *salpinx* se torna um epiclese da deusa, na mesma medida em que o instrumento assume função análoga à coruja ou ao ramo de oliveira como símbolos da divindade. Exemplo paradigmático dessa associação se encontra em um lécito de figuras vermelhas da Acrópole de Atenas, datado da primeira metade do séc. V, em que a deusa Atena segura a *salpinx*, como que orgulhosa de seu invento, enquanto seu escudo, recostado junto ao chão, tem um emblema duplo, formado pela coruja e pelo ramo de oliveira, símbolos que adquirem sentido político no caso da pólis ateniense (BOWYER, 2016, p. 63-64, Figura 1.19, nota de rodapé 201; NORDQUIST, 2014, p. 246).¹⁷ Bowyer (2016, p. 65) observa que a “associação de Atena com a *salpinx* perdura muito além do séc. V a.C. e parece ter se tornado tradicional”. O poeta helenístico Licofron de Cálcis (séc. III a.C.) usa o epíteto Salpinx personalizando a divindade, dizendo que “Salpinx [i.e. Atena] com a própria mão deve orientar a seta, liberando a vibrante corda do arco” (Lyc. *Alexandra* 914-915).¹⁸ Nike (Vitória), a alegoria associada à Atena, sendo inclusive um epíteto seu, foi cultuada em Atenas como Atena Nike, com vinculação aos triunfos da cidade. Assim, o pintor de um *skyphos* etrusco conservado na localidade de Escherheim, junto a Frankfurt, representa Nike em companhia de Hércules, empunhando uma trombeta na sua mão direita, não esquecendo, porém, do escudo, que ela segura com a esquerda, reforçando sua vinculação à Atena como deusa guerreira, bem como com os campos de batalha (BOWYER, 2016, p. 69, Figura 1.23).¹⁹ A personificação da Vitória sopra o instrumento em sua função de anunciadora dos triunfos – no caso, referência ao sucesso de Hércules em seus trabalhos, mas também referência ao êxito na guerra. Nesse sentido, parece oportuna a sugestão de Bowyer (2016, p. 166) de que a representação do instrumento na

pintura de vasos possa marcar uma “visão simbólica da *salpinx* como um emblema das proezas no campo de batalha”.

Na Antiguidade, diversos epítetos foram vinculados à *salpinx*, relacionados a possíveis origens ou tipologias, apresentando-nos ao mesmo tempo uma classificação desses tipos de trombeta. Essas informações estão conservadas destacadamente nos *Comentários de Aristônico à Iliada de Homero* (Aristonicus. *Schol. in Iliadem* XVIII.219), gramático alexandrino da época de Augusto e Tibério, e no Dicionário (*Onomastikon*), de Júlio Pólux de Náucratis, do séc. II d.C. Aristônico, autor mais antigo a nos proporcionar um estudo mais pormenorizado, conhecia seis classificações étnicas, baseadas na atribuição de origem, sendo, além da grega, a tirrênica (atribuíam-se sua invenção com frequência aos etruscos, por isso também conhecida como trombeta etrusca, *tyrsenike salpinx*),²⁰ a paflagônica,²¹ a médica (persa), a egípcia e até céltica ou gálica,²² o que sugere que esses povos de várias regiões circunvizinhas do Mediterrâneo antigo usavam na guerra a *salpinx* conhecida dos gregos, ou algum instrumento muito semelhante.

Baquílides caracteriza poeticamente o reinado da paz, numa cidade, pela ausência da *salpinx* de bronze (Bacchyl. fr. 4.75 Maehler),²³ tal sua ligação com a guerra. Tanto Pausânias como Políbio chamam a atenção para o fato de que espartanos e cretenses abandonam o uso da *salpinx*, preferindo o *aulos* e o ritmo, segundo o testemunho mais confiável de Políbio (IV.20.6-7), ou a melodia do *aulos* acompanhado de *lyrai* e *kitharai*, conforme registro mais duvidoso de Pausânias (III.17.5). A preocupação em apontar a singularidade desses costumes evidencia que era a *salpinx* o instrumento mais comum no ambiente militar. Não é à toa que o músico que acompanha os guerreiros aqueus Ulisses e Diomedes, quando estes resgatam Aquiles na ilha de Esquiro, é um trombetaireiro. Apesar de retratado com frequência na iconografia clássica (KOSSATZ-DEISSMANN, 1981, n. 93, 98, 137, 169, 166, 172, 178b) e mencionado pelos textos antigos, somente o napolitano Papínio Estácio (ap. 40 – ap. 96 d.C.), na Aquileida (94-95 d.C.), cita seu nome (Stat. *Ach.* 1874-1875): chama-se Agyrtes. Soprando a *salpinx*, ele dá o sinal que revela a presença de Aquiles entre as filhas de Licomedes.²⁴ Aquiles, ouvindo o som metálico característico da vida guerreira,

prefere juntar-se a Ulisses e Diomedes, abandonando o convívio das mulheres de Licomedes, entre as quais havia assumido o nome feminino de Pirra.²⁵ Nessa narrativa mítica, a *salpinx* comporta uma significação de virilidade, de caráter guerreiro, em oposição ao ambiente doméstico feminino no qual o jovem herói se escondia.

Enéas, o Tático (séc. VI a.C.), mais antigo autor grego a escrever sobre a arte da guerra, coloca, no tratado *Poliorcética*, que a trombeta tem o papel de “chamar às armas” (Aen.Tact. XXVII.4).²⁶ Autores do período imperial corroboram esse entendimento. Para Filostrato, o Atenense, era a *salpinx* que incitava os jovens às armas, nesse sentido agindo como um elemento encorajador (Philostr. *Gym.* VII.18-19). Já Plutarco evidencia a diversidade de costumes da cultura musical militar. Enquanto os lacedemônios preferiam marchar nos combates ao som do *aulos*, muitos povos tinham o costume de fazê-lo acompanhados pela *salpinx* (Ps.-Plut. *Mus.* XIV.255-259 [1140b-c]).

Malgrado o incontestável caráter militar do *aulos*, é curioso que os autores de epigramas tenham feito um único registro à conexão militar desse instrumento, ao passo que nos legaram 5 epigramas votivos ilustrativos da função guerreira da *salpinx*. Sobre um epigrama do séc. III a.C., de autoria de Leônidas de Tarento, poeta da Coroa de Meleagro, uma cigarra dirige-se a um guerreiro, dizendo-lhe que este verá uma cigarra sobre a lança de uma estátua da deusa guerreira, Atena, lembrada como inventora do *aulos* – sem fazer nenhuma menção ao caráter militar do instrumento, isso fica implícito apenas na aproximação simbólica entre a deusa guerreira, o *aulos* por ela inventado e o guerreiro que fita a estátua (Leon. *Anth.Pal.* VI.120 [“A Atena”]).

Já as referências à *salpinx* como instrumento militar são bastante evidentes, informando inclusive a identidade de alguns músicos que exerceram a profissão de trombeteiros militares. Ficamos sabendo, por intermédio de Antípatro de Sídon (séc. II a.C.), Timnes de Eleuterna (séc. II a.C.) e Árquias de Antioquia (séc. II-I a.C.), da atuação dos trombeteiros Ferênicos e Miccos de Pallene, que ofertaram as suas *salpinges* de bronze à deusa Atena, após se aposentarem de suas atividades como músicos (Antípatro de Sídon *Anth.Pal.* VI.46; VI.159 [sobre Ferênicos]. Timnes de Eleuterna *Anth.*

Pal. VI.151 [sobre Miccos de Pallene]. Árquias de Antioquia *Anth. Pal.* VI.195 [sobre Miccos de Pallene]; VI.194 [sobre uma *salpinx* oferecida a Atena, sem identificar o nome de quem fez a oferenda)]. Os epigramas nos indicam que os músicos que se engajavam nas campanhas militares durante a guerra, no período de paz atuavam ou bem nos treinamentos militares, ou bem nos palcos. Assim, no caso da *salpinx*, que apresentava um mercado de trabalho mais reduzido do que o *aulos*, a especialização era mais no instrumento em si do que no tipo de engajamento profissional, diferentemente dos *auletai*, entre os quais encontramos uma maior diversidade social, do rico Ismênias²⁷ ao *trieraules* Formión,²⁸ escravo que acompanhava remadores. Afora acompanhar as tropas nas campanhas, os trombeteiros atuavam nos grandes festivais, anunciando os vencedores ou mesmo rivalizando entre si na força de seus pulmões e diafragma, bem como acompanhando corridas de quadrigas ou corridas em armas: por exemplo, anunciavam a última volta na corrida de cavalos em Olímpia, como também, provavelmente, em outras provas equestres (Paus. VI.13.9). Além disso, subiam também aos palcos, repartindo espaço com os *auletai* – lá não tinham, porém, uma função militar, mas sim a mesma incumbência que nos jogos atléticos, anunciar, qual uma sirene, um alarme, ou estabelecer o momento de silêncio.²⁹

Textos do período clássico, de autores atenienses, como Ésquilo, Tucídides e Xenofonte, informam sobre diferentes funções da *salpinx* nas atividades guerreiras, sugerindo ser esse, no período em questão, o instrumento musical militar tanto em Atenas como em diferentes regiões do Mediterrâneo antigo, estando presente nos diversos fronts de batalha, nos conflitos com os persas ou na expedição à Sicília de 415. Os atenienses empregavam-no para dar o sinal de ataque (Aesch. *Pers.* 392-395. Thuc. VI.69.2), do mesmo modo que para dar o toque de fuga (Thuc. V.10.3), sendo essas utilizações recorrentes entre outros povos gregos e estrangeiros (Xen. *Hell.* V.1.9 [ataque]), inclusive persas (Xen. *Anab.* IV.4.22 [fuga do sátrapa]). Aristides Quintiliano, autor tardio (séc. III-IV d.C.), fornece a descrição mais detalhada das diferentes ordens dadas pela *salpinx*, explicando que os comandos dados por esta são mais seguros que as ordens dadas verbalmente, as quais correm o risco de serem mal compreendidas

por aqueles a quem elas se destinam, ao mesmo tempo que podem ser compreendidas pelo inimigo (Aristid. Quint. *Mus.* p. 62.11-20 e 72.12 [Winnington-Ingram]; BÉLIS, 1984, p. 99-100, nota de rodapé 3).

A técnica grega de adestramento musical dos cavalos, mencionada num trecho de Ateneu sobre os sibáritas e os cárdios (Athen. XII.520d-f. Cf. Jul. Afric. *Cest.* p. 293 [*P.Oxy.* 412]. Ael. *nat. anim.* XVI.23),³⁰ que ensinavam seus cavalos a dançar ao som do *aulos*, era empregada também nos comandos e manobras sincronizadas da cavalaria, regidos pelos diferentes sinais da *salpinx*, conforme a descrição pormenorizada de Xenofonte (*Cav.* III.11-12), que nos retrata um espetáculo de exibição da disciplina militar da cavalaria graças à obediência dos animais e entendimento por parte dos cavaleiros das ordens do trombeteiro.

Qual a lógica cultural do uso da *salpinx* em contexto bélico?

Cabe-nos tentar entender a lógica cultural subjacente à utilização de um instrumento musical como a *salpinx* no contexto militar. Do contato direto com os povos orientais, através dos lídios, os gregos tinham conhecimento da presença de músicos acompanhando as tropas como forma de espetacularizar a guerra, procurando impressionar o adversário com uma imagem de grandeza, ordem e riqueza (Hdt I.1. Gell. I.11.7). Os gregos, porém, deram outro sentido à música no campo da guerra, apesar de estarem suscetíveis a influências orientais no campo das linguagens e instrumentos musicais. Ora, há um problema nesse ponto, pois não podemos falar de uma concepção grega unívoca e homogênea, geral, sobre a finalidade da música no âmbito militar, pois esta difere conforme o instrumento utilizado, a *salpinx* ou o *aulos*, e conforme tradições locais. Quando a *salpinx* é o instrumento preferido para executar o acompanhamento musical militar, como é o caso de Atenas, a finalidade não é a mesma que aquela vinculada ao *aulos*, inclusive porque os resultados sonoros e musicais desse instrumento são bastante distintos.

Em princípio, a *salpinx* tem como objetivo produzir um som que possa ser ouvido à distância. A qualidade requisitada dos tocadores de trombeta era a potência sonora, como nos recorda Pólux (IV.88-90) na história sobre um certo Epítades, capaz de fazer ouvir o som de sua *salpinx* a uma distância de 50 estádios, ou na história de Heródoros de Mégara, que soprava tão forte que não se podia suportar ficar perto dele. Deve-se compreender que, o mais das vezes, tocavam em campos abertos, sob o barulho intenso de um campo de batalha. Desse modo, mesmo que fosse capaz de emitir “o doce canto da paz”, sobre os palcos e nos certames atléticos, seu som lembrava uma “sanguinolenta melodia de guerra” [αίματόεν πολέμου μέλος], (Antípatro de Sídon *Anth.Pal.* VI.159)³¹, talvez por isso seus sons, que se opunham assim à melodia e ritmo do *aulos* – evocadores da civilização –, fossem qualificados como “bárbaros”, [βάρβαρον], (Antípatro de Sídon *Anth.Pal.* VI.46),³² cremos que no sentido de “estrangeiros”. A finalidade militar da *salpinx*, sonoramente, era produzir uma “música clamorosa”, retumbante (Árquias de Antioquia *Anth.Pal.* VI.195).

Precisava ser altissonante, para que pudesse cumprir sua missão nos amplos e ruidosos campos de batalha. Ela possuía uma função psicológica e uma função comunicativa. Psicologicamente, a *salpinx* servia para “incitar e inflamar os ânimos” [*ut excitarentur atque evibrarentur animi, quod cornua et litui moliuntur*] (Gell I.11.1),³³ “provocando os jovens às armas” [προκαλουμένην τοὺς νέους ἐς ὄπλα] (Philostr. *Gym.* VII.18-19). Era o estímulo encorajador para enfrentar o inimigo, e é nessa medida que ela é chamada *aulos de Ares* (*Enyalios*). Nisso difere do emprego que os espartanos davam ao *aulos* no exército, no qual tinha a função de tornar os hoplitas “mais moderados e mesurados” [*ut moderatiores modulatioresque fierent*] (Gell. I.11.1).³⁴

Os autores antigos frisam com clareza que, quando se usa o *aulos*, a prioridade é o ritmo, pelo qual se disciplina a marcha dos soldados (Plb. IV.20.7). Contrapõem o lutar ao som da *salpinx* [μετὰ σαλπίγγων] ao lutar com a música do *aulos* [αὐλῶν μέλη] (Paus. III.17.5); opõem os sinais da *salpinx*³⁵ às melodias do *aulos* (Gell. I.11.1). Se a música do *aulos* contribui para que a marcha avance

com passos bem ritmados (Luc. *Salt.* X), para que serve musicalmente a *salpinx*, se a ela não são associadas nem as qualidades do ritmo nem da melodia?

A *salpinx* cumpre uma função comunicativa, substituindo a mensagem verbal, que é menos eficiente, pois nem sempre pode ser escutada nos campos de batalha e corre o risco de ser entendida pelo inimigo (Aristid. *Quint. Mus.* p. 62.11-20 e 72.12 [Winnington-Ingram]; BÉLIS, 1984, p. 99-100, nota de rodapé 3). É através dos sinais que essa comunicação se efetiva (Aesch. *Pers* 392-5. Thuc. VI.69.2. Xen. *Hell.* V.1.9. *Anth.Pal.* VI.151; VI.195), e esses sinais podem ser estabelecidos por convenções conhecidas somente pelos soldados de um determinado exército. Os sinais podiam ser empregados igualmente para os comandos da cavalaria (Xen. *Cav.* III.11-12). Note-se que o *keras* (corne), instrumento mais rústico e mais ligado à vida rural, também poderia ser usado para emissão de sinais militares, apesar das referências a ele serem mais raras (Thuc. V.10.3. Gell. I.11.1). Mesmo que em menor número, há igualmente exemplos iconográficos da associação do *keras* ao contexto bélico (Figura 02b/cat. 8, cat. 18). “Berrante”, nome com que o correspondente desse instrumento é chamado no Brasil, no meio rural, dá uma ideia da sua possibilidade sonora, atendendo à prerrogativa militar de ser altissonante. Talvez por isto a *kylix* de Epictetos, conservada em Berlim, apresente esta alternância (em um lado, sátiro com *salpinx*, no outro, sátiro com *keras*), sendo o único vaso, do meu conhecimento, que mostre os dois instrumentos ao mesmo tempo como possibilidade de instrumento a ser usado na guerra, visto que os dois sátiros carregam ao mesmo tempo seu escudo (Figura 02a-b/cat. 8a-b).

De fato, ambos, *keras* e *salpinx*, têm a função de encorajar às armas, e podem fazer isto porque seu som tem essa potencialidade. Assim une o viés comunicativo e racional (a emissão de sinais) com o viés psicológico, pré-racional (o estímulo encorajador para encarar os desafios da guerra e superar os temores, e ao mesmo tempo aterrorizar o inimigo). Vê-se aí que a força inerente à *salpinx*, que a justifica como instrumento indispensável à guerra, carrega consigo um paradoxo, que nos chama a atenção e nos demanda reflexão.

Entre a comunicação de sinais e uma psicologia de terror e sangue

Como vimos, a lógica subjacente à instituição da trombeta como instrumento musical bélico está na funcionalidade comunicativa. Ao mesmo tempo, vimos que não se trata de uma conta simples. Sua capacidade para exortar os cidadãos-soldados ao combate está associada a alguma qualidade em seu som, em seu timbre, que está além da potencialidade comunicativa. Sim, emite sinais. Mas envolve também furor e temor. Aterroriza. A esse respeito, Bowyer (2016, p. 175) considera o *tarantara* atribuído à *tuba* por Ennio (*Ann.*II.143[451]) como uma espécie de “descrição do terrível som do sinal de ataque da trombeta, de modo a ecoar o som do instrumento no campo de batalha”. Na mesma linha, Skutsch (1985, p. 608), que considera essa passagem “um caso extremo de onomatopeia”, o *tarantara* “podia marcar a abertura da batalha”. Por que seu som traduz tanto o campo de batalha? O que torna possível essa capacidade de exortar, de encorajar? Seu volume ensurdecedor? Mas somente? Creio que não. Há algo infrarracional, diverso da emissão de sinais, que está no campo de uma linguagem racionalmente calculada.

Parte desse domínio infrarracional, abrangido e fundante das potencialidades culturais e militares da *salpinx*, pode ser captado pelas suas adjetivações e epítetos de origem. Algo de bárbaro lhe é atribuído. Seu “clamor bárbaro” (*Anth.Pal.* VI.46) a coloca em zonas limítrofes, de onde provém. Em suas origens, vem dos limites geográficos e, enraizada na alteridade, é desafiadora aos princípios de civilização grega. Etíope, egípcia, persa, celta, gálica, pflagônica, tirrênica... De outro lado, está nos limites da humanidade, no “outro” mítico, representado pelas amazonas, pelos silenos ou mesmo pelos etíopes, figuras lendárias que remetem à memória mítica dos tempos do rei Menés.

O aspecto bárbaro, porém, mesmo que resultante de habitar as alteridades geográficas, está contido nela mesma, naquilo que seu timbre gera. Naquilo que seu som evoca na memória social: a sua sanguinolência. É assim que Antípatro de Sídon (*Anth.Pal.* VI.159) fixa a memória do instrumento e seu som em um epigrama

votivo: “melodia sangrenta da guerra tocada na trombeta”, [πάρος αίματόεν πολέμον μέλος ἐν δαΐ σάλπιγγι].³⁶ Sua música suscita em Baquilídes o sentimento de guerra; ele a sente como a “trombeta de canto belicoso”, [σάλπιγγι πολεμῖαν ἀοιδάν] (Bacchyl. *Dith.* XVIII.4). Mas vale também prestar atenção ao predicado que o poeta atribui à trombeta [χαλκοκώδων]; conforme Liddel and Scott, *brazen-mouthed*, ou seja, “de boca de bronze”. Ora, a composição metálica da trombeta é indispensável para produzir o “som terrível”, *terribile sonitu*, o *tarantara* (Enn. *Ann.* II.143[451]). Horácio contribui para entendermos esse aspecto, mesmo que se refira à *tibia* e à *tuba*,³⁷ ao considerar a contraposição entre a simplicidade e delicadeza da primeira (que dá o tom ao coro), e o som sólido da trombeta brônzea (*orichalco*), som viabilizado pelo material metálico (Hor. *Ars.* 202).³⁸ Instrumentos de osso e madeira não têm a capacidade de proporcionar o “som terrível”. Ademais, o som da guerra é metálico. A dor e o sofrimento da guerra, assim como o êxtase do triunfo militar, se dão em um ambiente prenhe de barulhos metálicos. Interessante observar que Homero, que não faz referência direta à presença da *salpinx* nos campos de batalha – talvez até porque descreva precipuamente embates individuais dos heróis, homem a homem (BOWYER, 2016, p. 78) –, em suas comparações evoca o timbre metálico da voz em uso militar, tendo em mente o poder da trombeta. O arauto aqueu, Estentor, cuja voz equivalia à de 50 homens, tinha “voz de bronze”, [χαλκεόφωνος] (Hom. *Il.* V.785), o que vincula o poder comunicativo do arauto ao poder de mesma natureza da trombeta, na emissão de sinais audíveis à distância e em meio a muito barulho. Mas é quando fala de Aquiles que Homero evoca seu poder aterrorizante. Os gritos do herói, metálicos, apavoraram os cavalos e aurigas troianos, fizera-os recuar e os levaram à morte. Seriam gritos semelhantes ao som de uma trombeta (Hom. *Il.* XVIII.219-224). A densidade poética da tradução de Odorico Mendes entra em sintonia com essa dimensão infrarracional do poder do som da trombeta, a que nos referimos mais acima, e aqui presente na voz de Aquiles:

“Melodia sangrenta” (*Anth.Pal.* VI.159): a trombeta e a guerra na Grécia...

*Como o clangor da tuba [som estridente da trombeta], em
[duro cerco
de hostes exciais [tropas funestas], o alarme soa,
A voz soou de Aquiles érea [metálica] e clara:
Treme o inimigo [o exército troiano]; retrocedem os coches,
Dano os frisões comados [cavalos de longas crinas] pressagiam;
Assustam-se os aurigas [cocheiros], do Pélida [Aquiles]
Ao ver sobre a cabeça o fogo horrendo [áurea com que Atena
[circundou sua cabeça]
(Hom. *Il.* XVIII.183-188 [Odorico Mendes])³⁹*

Considerações finais: a *salpinx* cidadã e viril

O efeito aterrorizante remete a uma psicologia do terror e do sangue que emana da percepção cultural da trombeta. Assim, o gosto por representá-la ligada a personagens mitológicos e lendários, como amazonas, etíopes ou silenos, mostra que a psicologia da trombeta extrapola o sentido comunicativo. Sua capacidade de estimular à guerra jaz em algo negativo do ponto de vista civilizacional. Mas aqui se encontra um aspecto paradoxal em sua significação cultural, notadamente aos atenienses. Ao mesmo tempo em que ela se situa no campo do bárbaro, do não-grego, em suas origens, assim como no furor descontrolado que evoca, a *salpinx* suscita um sentimento de pertença grega, políade, um sentimento cidadão, comparável talvez somente à *lyra*. Vale lembrar que alguns atribuíam a Atena a sua invenção.

Sobre esse sentido cidadão, basta considerarmos como, na iconografia dos vasos áticos, o trombeteiro nunca se diferencia dos hoplitas por sua indumentária, e a eles se equipara pelo aparelhamento militar. A “prova dos nove” de que é uma característica distintiva da iconografia ática a representação do tocador de trombeta como um militar, é o fato de que o único exemplo de trombeteiro usando requintada vestimenta profissional de músico ao atuar em uma batalha ocorre em uma vaso ápulo, produzido em Tarento, no Sul da Itália, no final do século V. Neste, o *salpiktes* se diferencia por sua vestimenta profissional dos hoplitas (estes nus), inclusive

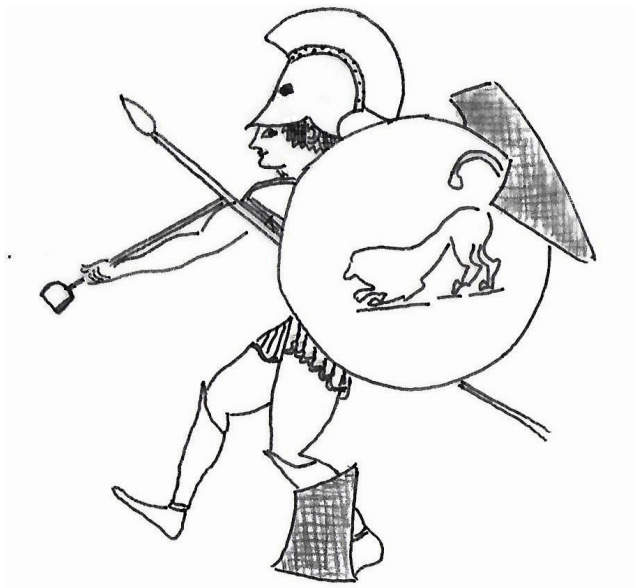
não portando qualquer acessório militar. Ora, é em um ambiente sócio-cultural não-ateniense e colonial que a figura do trombetaireiro se descola do soldado, e, portanto, da significação política, cidadã, que possui em Atenas, em Argos e em outras regiões da Grécia (BOWYER, 2016, Figura 3.8).⁴⁰

Não é como músico profissional que os pintores de vasos áticos o representam, mas como cidadão em armas, na defesa da pólis! Vê-se assim como a *salpinx* carrega outra sorte de positividade, que estimula sua aderência cultural em Atenas e em vários rincões da Grécia: “sentimento de nacionalidade”. Corroborando este sentido político da trombeta, outros binarismos simbólicos se agregam, por exemplo, simbolismos identitários e de gênero.

Um conteúdo de ideologia política reforça a oposição entre o *aulos* e a *salpinx*, que militarmente oporiam as estratégias bélico-musicais de Esparta e Atenas. Enquanto os trombetaireiros em Atenas seriam basicamente cidadãos atenienses, boa parte dos *auletai*, que desempenhavam variadas funções, seriam estrangeiros ou escravos. A deusa Atena não rejeitou o *aulos* somente por enfeiar seu rosto, mas também por se acreditar que era de origem asiática e indigno para um homem livre (Plur. *Alc.* 2). Já a trombeta, conhecida por anunciar a guerra, também anunciava o início das assembleias – tinha o mesmo papel duplo da deusa, papel guerreiro e político. Representava, portanto, a obrigação a ser cumprida por todo cidadão, de cumprir seus deveres políticos e militares. Esse sentido não seria exclusividade ateniense, posto que a tradição da Atena *Salpinx* argiva indica esse sentido político da trombeta também em outras localidades (SERGHIDOU, 2001; LECOMTE, 2002, p. 510).

Paralelamente, há um sentido de gênero que organiza esse campo simbólico, reforçando a positividade militar da trombeta. Enquanto o *aulos* frígio era considerado feminino pelo seu caráter lamentoso, a *salpinx* era tida como masculina, devido à sua veemência, qualidade compartilhada com a *lyra*, considerada masculina por ter uma afinação muito baixa e ser rude (Aristid. Quint. *Mus.* II.16).⁴¹

Masculina, “nacional”, guerreira, política, cidadã. Emblema de triunfos militares, aterrorizante, sanguinolenta. A trombeta é, ao mesmo tempo, um discurso. Discurso da guerra, da violência bélica; um discurso ideológico de afirmação de pretendida superioridade militar e de simbolização de valores etnocêntricos.



Legenda: Figura 01/cat. 07.



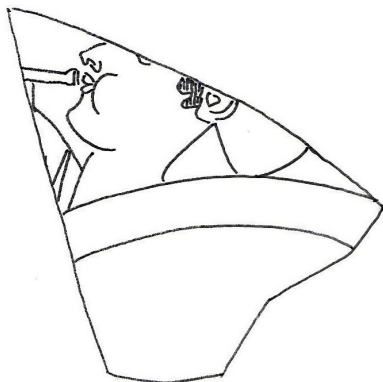
Legenda: Figura 02a/cat. 8.



Legenda: Figura 02b/cat. 8



Legenda: Figura 03/cat. 10.



Legenda: Figura 04/cat. 12.



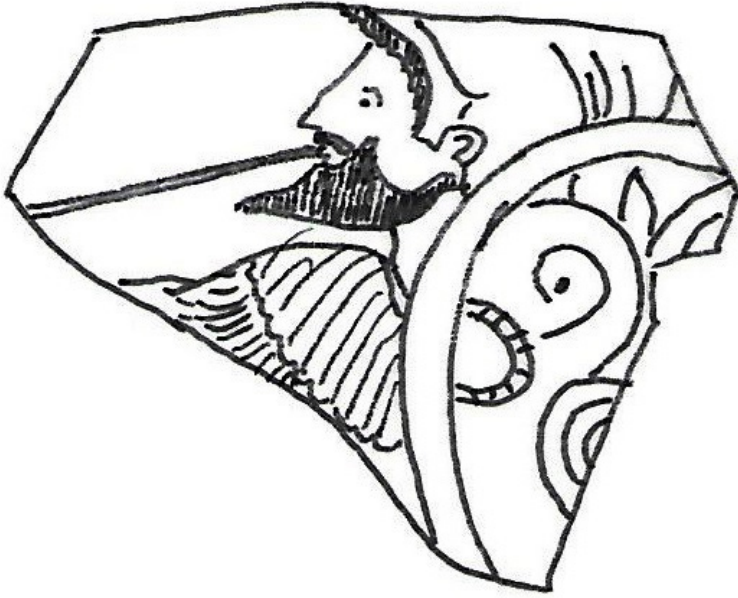
Legenda: Figura 5/cat. 15.



Legenda: Figura 06/cat. 14.



Legenda: Figura 07/cat. 15.



Legenda: Figura 08/cat. 17.



Legenda: Figura 09¹².

“BLOODSTAINED MELODY” (*ANTH.PAL.* VI.159): THE TRUMPET AND THE WAR IN ANCIENT GREECE

Abstract: This paper aims to interpret the trumpet (*salpinx*), in iconography and texts, in its various links with the war in Ancient Greece, namely in Athens, seeking to analyze military functions and symbolisms.

Keywords: Music. War. Trumpet. Iconography. Ancient Greece.

Catálogo (*salpinx* e *keras* em cenas de significação militar na iconografia de vasos áticos)

1. *Epinetron* (fragmentos). Figuras negras.
Pintor de Safo (HASPELS ABL p. 104, 106, 228, pr. 34.1 a-b-c).
Eleusis, Museu Arqueológico, 907 (7965 = 465).
Final do séc. VI.
2. *Lekythos*. Figuras negras.
Atenas, Museu Nacional, 12738.
3. *Lekythos*. Figuras negras.
Klugmann Painter (ARV 1199/15).
Atenas, Museu Nacional, 12782.
4. *Oinochoe*. Figuras vermelhas.
Schuwalow Painter (ARV 1207/14).
Ferrara, Museo Archeologico, 2496 (T 915).
c. 440-430.
5. *Kylix*. Figuras vermelhas.
Oltos (ARV² 62/77).
Oxford, Ashmolean Museum, 1927.4065.
c. 520-510.
Bibliografia: BÉLIS, 1986, p. 215, Figura 17, nota 43. *Agora XXX*, p. 178, texto ref. a 257 (com bibliografia).
6. *Kylix*. Figuras vermelhas.
Oltos (ARV² 43/74; 55/15).
Vaticano, Museu Gregoriano, inv. 498.
c. 520-510.
Bibliografia: BÉLIS, 1986, p. 215, Figura 18, nota 43.

7. [Figura 01] *Kylix*. Figuras vermelhas.
Oltos (pintor), Euxitheos (oleiro) (ARV 60/64).
Berlin, Antikesammlung, F2264.
c. 510.
Bibliografia: CVA Berlim 1 pr. 1,3 (DDR 1, pr. 112-114).
Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2018).
8. [Figura 02a-b] *Kylix*. Figuras vermelhas.
Epictetos (ARV² 70/3).
Londres, Museu Britânico, E 3 (814).
c. 520-510.
Bibliografia: BÉLIS, 1986, p. 215, Figura 20, nota 46.
Foto: ©Trustees of the British Museum
9. *Kylix*. Figuras vermelhas.
Próxima do Pintor de Bowdoin e do Pintor de Scheurleer. Classe III. “Palmette-eye cups” (ARV² 49/186).
Paris, Louvre, G 73 (MN 149 = N 3302).
c. 520-510.
Bibliografia: CVA Louvre 10 (França 16) pr. 21.2-6.
10. [Figura 03] Ânfora (fragmentária). Figuras vermelhas.
Pintor de Kleophrades.
Würzburg, Martin von Wagner Museum, L 508.
Em torno de 480.
Bibliografia: BÉLIS, 1986, Figura 14, nota 35. LIMC “Aithiopes”, n. 10.
Foto: Fábio Vergara Cerqueira (2014).
11. Ânfora. Figuras vermelhas.
Viena, Kunsthistorisches Museum, IV 3724.
Primeiro quartel do séc. V.
Bibliografia: LIMC “Aithiopes”, n. 9.
12. [Figura 04] Fragmento. Figuras vermelhas.
Pintor de Kleophrades (ARV² 186/46; Para 340; Add² 187).
Atenas, Museu da Ágora, P 10509.
c. 480.
Bibliografia: *Agora* XXX, n. 257, p. 178-179. BÉLIS, 1986, p. 213, Figura 12.
Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2018).

13. [Figura 05] *Kylix*. Figuras vermelhas.
Pintor do Círculo de Nikósthene (ARV² 1628, ad. A 135/9 bis).
Genebra, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 20.152.1964 (020152).
c. 510.
Bibliografia: BÉLIS, 1986, p. 215-7, Figura 19, nota 44.
©MAH|Colléctions en Ligne
14. [Figura 06] Prato. Figuras negras.
Psiax (ABV 294/19).
Londres, Museu Britânico, B 590.
c. 520-515.
Bibliografia: BÉLIS, 1986, p. 215-7, Figura 15, nota 42.
©Trustees of the British Museum
15. [Figura 07] Prato. Figuras negras.
Psiax (ABV 294/20).
Londres, Museu Britânico, B 591 (1867,0508. 941).
c. 520-515 a.C.
Bibliografia: BÉLIS, 1986, p. 215-7, Figura 16, nota 42.
©Trustees of the British Museum
16. *Kylix*. Figuras vermelhas.
Pintor da Fundação, próximo de Brygos (ARV² 402/17).
Bruxelas, Musée du Cinquantenaire, R 322.
c. 480.
Bibliografia: BÉLIS, 1986, p.215-7, Figura 21, nota 47.
17. [Figura 08] *Kylix* (fragmento do fundo). Figuras vermelhas.
Pintor de Delos.
Tarquínia, Museo Archeologico, 72/20048.
c. 520-510.
Bibliografia: HUBER, 1999, n. 187.
Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2018).
18. Ânfora. Figuras negras.
Pintor de Amasis. (ABV 152.25).
Paris, Bibliothèque Nationale, 222.
Em torno de 530.
Descrição: Guerreiro soprando *keras*.
Bibliografia: PAQUETTE, 1984, p. 73, K2.

Notas

¹ Sobre o valor marcial das poesias de Sólon, ver: Athen. XII.517a. Phld. *Mus.* LXXXVII.20.

² De forma sucinta, “a *salpinx* consistia em um tubo bastante longo e reto, com orifício estreito e cilíndrico, finalizando com um sino proeminente em forma de tulipa na extremidade. Era usualmente de bronze com uma embocadura de osso (de acordo com Pólux). Os pintores de vaso sugerem o comprimento de 80 a 120cm” (WEST, 1992, p. 118). “Trumpet” (inglês) ou “trompette” (francês) exemplificam a tradução mais usual, apesar de haver uma grande discussão sobre o sistema de embocadura do instrumento, havendo dúvidas se usaria ou não palhetas, aos moldes do moderno trompete. Nordquist (2014, p. 241-241) coloca que não há prejuízo em manter essa tradução, ao fazer uma discussão sobre essa problemática, a qual está bem desenvolvida em Bélis (1986, p. 212-217). Dada a dimensão e volume sonoro do instrumento, Roosevelt Rocha (2010, p. 147) prefere descrevê-lo como “um tipo de trompa de origem etrusca”. Em razão da forma e dimensão do instrumento, considero mais adequada para o português a tradução “trombeta”, descartando “trompa” ou “trompette”, que sugerem outros tipos de aerofones, que não possuem tubos exclusivamente retos.

³ Relevô neoassírio. Alabastro. Par de painéis de parede. Proveniência: Nínive, Iraque. Palácio de Senaqueribe, pátio VI, painéis 63-64. 700-692 a.C. Londres, Museu Britânico, 124820 (1851,0902.6).

⁴ Cratera orientalizante. Assinada: *Aristonothos epoiesen*. 680-670 a.C. Proveniência: uma tumba em Caere. Roma, Museus Capitolinos, inv. 172 (antiga Coleção Castellani).

⁵ Sobre os Anônimos de Bellermann, ver: Dietmar, Najock. *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik*: Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus. Kassel: Barenreiter, 1972. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 2).

⁶ Conforme Landels (2002, p. 80), era o correspondente romano da *salpinx*, adjetivada nos autores latinos como “Tirreniana” ou “Etrusca”, como o faziam autores gregos em relação à *salpinx*.

⁷ “And the trumpet in terrible tones taratantara blared” (Warmington). *At tuba terribili sonitu taratantara dixit*. (II.fr.143 Warmington = II.fr.18 Steuart). Fragmento identificado como 451 em Nordquist (2014) e Browyer (2016).

⁸ Outro exemplo se encontra no medalhão da *kylix* de figuras vermelhas, Berlin, Antikensammlung, V.I. 3217, em que um sátiro nu toca *salpinx* (parece soprar dois tubos ao mesmo tempo), empunhando com a mão esquerda um escudo beócio. CVA Berlin 1, Taf. 4 (DDR 1, Taf.). Atribuída ao Bowdoin-Eye Painter. c. 515-510 a.C.

⁹ “Etiópe” era uma figura mítica, presente desde Homero, designadora de povos com pele escura, de várias regiões. Em Heródoto e Xenofonte estava clara a associação com o negro e o mulato, pela referência ao nariz adunco e ao cabelo pixaim. Pausânias referia-se à Etiópia como região ao sul do Egito. É significativo lembrar, pois somos herdeiros de uma cultura e sociedade racistas, que preconizaram a inferioridade racial do negro, que os etíopes eram qualificados como “inocentes”, sendo visitados por 12 dias pelos Olímpios. A denominação “etíope” indica o “rosto bronzeado”. São elogiados por Hesíodo por terem uma alma elevada. Falava-se de um rei que enfrentara Cambises, quando os persas queriam invadir seu país, como o homem mais belo e mais alto do mundo. Eram tidos como piedosos. Heródoto e Diodoro da Sicília falam dos faraós da XXV dinastia (a dinastia etíope) como modelos de piedade e justiça (SNOWDEN, 1981). A associação dos etíopes ao som estava referida na história de Calístrato, que afirmava que eles fizeram uma estátua “vocal” de Mênnon, na Etiópia (*Callistr. Stat.* 9). As “estátuas que falam” dos etíopes seriam superiores às de Dédalo. As lendárias estátuas vocais etíopes devem se referir ao conhecido colosso de Mênnon, que, na verdade, constituía-se de um par de estátuas criselefantinas de Ramsés II em seu templo funerário do Vale dos Mortos, em Tebas. A explicação moderna para o fenômeno do canto da estátua no amanhecer é que, constituída de vários blocos, emitia um som durante a alvorada, devido ao fenômeno de retração e expansão decorrente da grande variação térmica do clima desértico entre a noite e o dia.

¹⁰ Nos casos em que o trombeteiro imberbe está representado no medalhão de uma *kylix*, vale examinar as duas faces externas, para averiguar a possibilidade metodológica de se aferir alguma conclusão. No caso da *kylix* de Oltos, de Berlim (cat. 07), entre os guerreiros das faces externas, há outros imberbes, misturados à cena. Esta observação contribui para não tomar como fator definitivo para identificação de gênero a presença ou ausência da barba.

¹¹ *Kylix* ática de figuras vermelhas. Final do séc. V. Florença, Museu Arqueológico, inv. 81600. CVA Florença 4, pr. 118. Paquette, 1984, p. 80-81, T10. Não dispomos de referências sobre como se dava o processo de aprendizado da *salpinx*, diferentemente do *aulos*. Não há indícios de sua ocorrência no âmbito escolar. Entretanto, o número representativo de figuras de rapazes imberbes tocando trombeta, na pintura de vasos áticos, indica que devesse ocorrer algum processo de aprendizado ainda na juventude, talvez durante a efebria (16 a 18 ou 19 anos de idade), em associação a aprendizados de natureza militar.

¹² *Olpe* protocoríntia (Vaso Chighi). Proveniência: Veio, túmulo de Monte Aguzzo. c. 640-630 a.C. Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 22679. ©Immagine SBAEM - Licença: CC BY NC 3.0.

¹³ Epíteto que associa a deusa à sabedoria, à prudência, indicando talvez sua origem, aparece sob diferentes formas: Tritogeneia (Triton-nascida?) (Aristoph. *Lys.* 346-347), Tritônia (Ov. *Met.* II.8; V.250; V.270), Tritonida (Ov. *Met.* V. 645). Refere-se talvez à sua origem no rio Triton, do norte da África, ou a uma associação a divindades da água, como Triton, mãe de Anfitrite, ou em geral a uma origem na água. O epíteto Tritogeneia se mistura com o epíteto Alalcomênia, epíteto da divindade derivado da cidade homônima da Beócia, “onde”, conforme Lewis Farnell, “era um título sagrado derivado do córrego Triton que corria próximo ao templo”. Farnell acrescenta que colonos beócios fundadores de Cirene introduziram essa devoção na Líbia, a partir de onde o culto de uma Atena líbia, chamada Triton-nascida (Tritogeneia), teria se espalhado pelo mundo grego (FARNELL, 2010, p. 268). Assim, é plausível situarmos na Líbia e/ou na Beócia templos à Atena Triton/Tritônia/Tritogeneia/Tritonida.

¹⁴ Acomodando à versão mais usual, que atribuía a invenção da trombeta aos etruscos, Aristônico afirma que Atena a inventara para os etruscos.

¹⁵ “Ἀθηνᾶς δὲ ἰδρύσασθαι Σάλπιγγος ἱερὸν φασιν Ἡγέλεων. Τυρσηνοῦ δὲ τοῦτον τὸν Ἡγέλεων, τὸν δὲ Ἡρακλέους εἶναι καὶ γυναικὸς λέγουσι τῆς Λυδῆς, Τυρσηνὸν δὲ σάλπιγγα εὗρεῖν πρῶτον, Ἡγέλεων δὲ τὸν Τυρσηνοῦ διδάξει τοὺς σὺν Τιμένῳ Δωριέας τοῦ ὄργανου τὸν ψόφον καὶ δι’ αὐτὸ Ἀθηνᾶν ἐπονομάσαι Σάλπιγγα” (Spiro). “A sanctuary of Athena Trumpet they say was founded by Hegeleos. This Hegeleos, according to the story, was the son of Tyrsenus [Tirreno], and Tyrsenus was the son of Heracles and the Lydian woman; Tyrsenus invented the trumpet, and Hegeleos, the son of Tyrsenus, taught the Dorians with Temenus how to play the instrument, and for this reason gave Athena the surname Trumpet” (Jones).

¹⁶ “ὡς εὐμαθὲς σου, κἄν ἄποπτος ἦς ὁμως, / φώνημι ἄκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ / χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς” (Storr). “com que facilidade, embora estejas invisível,/ ouço as tuas palavras e as apreendo no meu espírito,/ como se saíssem da boca de uma trombeta de bronze da Tirrénia” (Resende).

¹⁷ Lécito ático de figuras vermelhas. 500-450 a.C. Atenas, Museu da Acrópole, 2568. LIMC s.v. Athena, n. 600.

¹⁸ “αὐτὴ γὰρ ἄκραν ἄρδιν εὐθυνεῖ χεροῖν / Σάλπιγγι ἀποψάλλουσα Μαιώτην πλόκον”. (A. W. Mair). “for the Trumpet herself shall with her hand guide his arrow point, releasing the twanging Maeotian [i.e. cita] bowstring” (A. W. Mair).

¹⁹ *Skyphos* etrusco de figuras vermelhas. c. 350-325 a.C. Frankfurt-Escherheim, Museu Municipal (antiga Col. Haeberlin).

²⁰ Tirreno (ou Tyrsenos), neto de Hércules, teria sido inventor da *salpinx*, mas uma versão alternativa atribui a disseminação a Hegeleos, filho de Tirreno (Paus. II.21.3). Outras atribuições também a associam às margens do Mar Tirreno e à Etrúria, como Pisaio, possível herói fundador da cidade etrusca de Pisa

(Plin. *N.H.* VII.56.201). Autores gregos se referem à trombeta como etrusca/tirrênica: eg. Aesch. *Eum.* 568 (διάτορος Τυρσηνικῆ σάλπιγγς); Eur. *Phoen.* 1377 (Τυρσηνικῆς σάλπιγγος). Isidoro de Sevilla (*Etym.* XVIII.4.2) atribui sua invenção aos piratas tirrênicos, explicando inclusive a razão do invento: viabilizar a comunicação a distância na costa do Tirreno. Para um arrolamento e explicação detalhados de diversas versões sobre a invenção etrusca da trombeta, ver Castro (2017, p. 509-514).

²¹ A Paflagônia era uma região na costa do Mar Negro, situada no Norte da Anatólia Central, entre a Bitínia, a leste, e o Ponto, a oeste, onde se localizava a importante cidade grega Sínope. Após o breve domínio de Alexandre, esteve sob a jurisdição de um diádoco, mas garantindo autonomia aos príncipes locais. Ao final do séc. IV, e durante quase todo Período Helenístico, esteve sob o domínio dos reis pânticos. Mais tarde, em 293 d.C., à época de Diocleciano, foi promovida à condição de Província da Paflagônia. De acordo com a classificação de Aristônico, a *salpinx* paflagônica seria mais longa que a grega e de registro mais grave (βαρύφωνος), e teria na extremidade um sino em forma de cabeça de touro (BOWYER, 2016, p. 46-47). Também era chamada βόϊνος, palavra grega, certamente não usada pelos próprios paflagônios, que sugere a relação com o touro.

²² Para essas atribuições étnicas de origens, que corresponderiam a cinco tipos de *salpinx* não gregas conhecidas, ver Bowyer (2016, p. 43-47).

²³ “χάλκεῦν δ’ οὐκ ἔστι σαλπύγγων κτύπος” (Maehler).

²⁴ A mãe de Aquiles, a ninfa Tétis, para evitar o cumprimento do oráculo de que seu filho morreria se fosse para a guerra, leva-o para a ilha de Esquiro, para escondê-lo junto às mulheres da família de Licomedes (Stat. *Silv.* II.6.30-31). Lá conheceu Deidameia, com quem se casou antes de partir para Troia, e teve um filho, Neoptolemos.

²⁵ *Pyrrha* (“ruiva”); outros nomes associados a Aquiles disfarçado de mulher em Esquiro são Issa ou Kerkysera.

²⁶ “ἐὰν δέ τι ὁ στρατηγὸς φοβερὸν αἰσθηται, τῇ σάλπιγγι σημαίνειν· τοῦτο δ’ ἔστω γνωστὸν ὅτι εἶη τὸ πολέμιον” (William Abbott Oldfather).

²⁷ “Ismênias de Tebas, um dos *auletai* mais ricos e mais prestigiados da Antiguidade, encomendou, de um atelier de Corinto, um instrumento que ele comprou por 7 talentos (isto é, 42.000 dracmas; comparativamente, uma trombeta valia somente 60 dracmas)” (BÉLIS, 1989, p. 45).

²⁸ Em Atenas, conforme Pólux I.96, recebiam essa denominação aqueles que acompanhavam os remadores das trirremes com o aulos. Estes eram, via de regra, estrangeiros assalariados, tais como os *auletai* especificados na lista da tripulação de uma trirreme ateniense. Um destes chamava-se Sógenes de Sifnos; outro, de quem não sabemos o nome, supomos, vinha de Priene. Ver: “Lista

de tripulação de trirreme ateniense” (também conhecida como “Inscrição do catálogo naval”), *IG* i 1032, col. 7, l. 162 (=IG II/III 1951). AIO, *IG* i 1032, col. 7, l. 162 (αὐλητής), l. 163 (Σόgenes de Sifnos); col. 8, l. 298 (*auletes?*), l. 299 (-nes of Pri[ene?]). (Tradução de Stephen Lambert e Robin Osborne). Disponível em: <<https://www.atticinscriptions.com/inscription/IGI3/1032>>. Acesso em: 15 jan. 2018. O tradutor observa, na nota 8, que os *auletai* são basicamente estrangeiros. Era considerado um ofício menos prestigioso, próprio a *auletai* de baixa extração social, por exemplo, indivíduos de origem servil, como o *triaules* Formíon, suposto amante da mãe de Ésquines e escravo de Díon de Frearrios (Dem. 18.129).

²⁹ Sobre a presença da *salpinx* nos jogos e festivais, ver: VALAVANIS, Panos. La proclamation des vainqueurs aux Panathénées. À propos d’amphores panathénaïques de Praios. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, v. 114, p. 350-352, 1990. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1990_num_114_1_1725>. Acesso em: 15 jan. 2018. e CROWTHER, N. B. The role of heralds and trumpeters at Greek Athletic Festivals. *Nikephoros*, Hildesheim, n. 7, p. 135-155, 1994.

³⁰ Uma curiosidade: tomamos conhecimento dessa história graças a um fracasso. Os crotoniatas, rivais dos sibaritas, tendo acesso aos seus segredos, trouxeram *auletai* disfarçados em trajes militares. Ao tocarem no *aulos* a canção conhecida pelos cavalos de Síbaris, estes puseram-se a dançar, o que lhes custou a derrota.

³¹ “I, the trumpet that once poured forth the *bloody notes of war* in the battle, and the *sweet tune of peace*, hang here, Phrenicus, your gift to the Tritonian maid [Athene], resting from my clamorous music” (Paton).

“ἄ πάρος αἱματόεν πολέμου μέλος ἐν δαῖ σάλπιγξ / καὶ γλυκὴν εἰράνας ἐκπροχέουσα νόμον, / ἄγκειμαι, Φερένικε, τεὸν Τριτωνίδι κούρα / δῶρον, ἐριβρύχων παυσασμένα κελάδων.”

³² “Phrenicus, having quitted the wars and the altar, presented to Athene his brazen trumpet, previously the spokesmen of peace and war, sending forth a *barbarous* clamour from its mouth” (Paton).

“τὰν πρὶν Ἐνυαλίοιο καὶ Εἰράνας ὑποφάτιν, / μέλλουσιν κλαγγὰν βάρβαρον ἐκ στομάτων, / χαλκοπαγῆ σάλπιγγα, γέρας Φερένικος Ἀθάνᾳ. / λήξας καὶ πολέμου καὶ θυμέλας, ἔθετο.”

³³ “that their courage might be roused and stimulated, which is the purpose of horns and trumpets” (J. C. Rolfe).

³⁴ “that they might be calmer and advance in better order” (J. C. Rolfe).

³⁵ Associa-se à *salpinx* o verbo “σημαίνειν” (Philostr. *Gym.* VII.18), “emitir sinais”.

³⁶ “‘bloodstained’ sounds made by the trumpet” (Paton).

³⁷ *Tibia*, equivalente romano do *aulos*; *tuba*, da *salpinx*.

“Melodia sangrenta” (*Anth.Pal.* VI.159): a trombeta e a guerra na Grécia...

³⁸ “tibia non, ut nunc orichalco, vincita tubaeque / aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco / adspirare et adesse choris erat utilis atque / nondum spissa nimis complere sedilia flatu” (Smart). “At one time the flute – not as now bound with brass and a rival to the trumpet, but simple and delicate in tone and with only a few stops – was of service in giving the note to the Chorus” (Kaimowitz).

³⁹ “ὡς δ’ ὅτ’ ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ’ ἴαχε σάλπιγξ / ἄστυ περιπλομένων δηῖων ὑπο θυμοραϊστέων, ὡς τότ’ ἀριζήλη φωνή γένετ’ Αἰακίδαο. οἱ δ’ ὡς οὖν ἄϊον ὄπα χάλκεον Αἰακίδαο, / πᾶσιν ὀρίνθη θυμός· ἀτὰρ καλλίτριγχες ἵπποι / ἄψ ὄχεα τρόπεον· ὄσσοντο γὰρ ἄλγεα θυμῶ...” (Monro; Allen). Algumas traduções não valorizam o termo “brônzeo”, χάλκεον, satisfazendo-se com a ideia “loud cry”, “grito alto” (Butler). Já Murray prefere *brazen voice* (“voz de bronze”). Assim, as traduções oscilam, mas mantêm a relação entre o tom metálico do grito de Aquiles e o poder aterrorizante do som da *salpinx*. “Ringing as the note of a trumpet that sounds alarm then the foe is at the gates of a city, even so *brazen was the voice* of the son of Aiaikos, and when the Trojans heard its clarion tones they were dismayed. Thrice did Achilles raise his *loud cry* as he stood by the trench, and thrice were the Trojans and their brave allies thrown into confusion; whereon twelve of their noblest champions fell beneath the wheels of their chariots and perished by their own spears” (Butler). “Clear as the trumpet’s voice when it soundeth aloud [220] beneath the press of murderous foemen that beleaguer a city, so *clear* was then the *voice* of the son of Aeacus. And when they heard the *brazen voice* of the son of Aeacus the hearts of all were dismayed; and the fair-maned horses [225] turned their cars backward, for their spirits boded bane. And the charioteers were stricken with terror when they beheld the unwearied fire blaze in fearsome wise above the head of the great-souled son of Peleus” (Murray). Na tradução de Odorico Mendes, o passo XVIII.185-189 = XVIII.219-224).

⁴⁰ Cratera ápula de figuras vermelhas. Pintor do Nascimento de Dioniso (RVAp. I, p. 36, n.11). c. 410-400. Tarento, Museu Arqueológico, IG 8264. Paquette, 1984, p. 80, T14=S7.

⁴¹ O *aulos* pítico seria masculino, por sua afinação baixa, enquanto a *sambyke* (espécie de harpa) seria feminina, pelos tons muito agudos de suas cordas, muito curtas. “Ἐν μὲν οὖν τοῖς ἐμπνευστοῖς ἄρρεν μὲν ἄν τις ἀποφίηται τὴν σάλπιγγα διὰ τὸ σφοδρόν, θῆλυ δὲ τὸν αὐλὸν τὸν φρύγιον γοερόν τε ὄντα καὶ θρηνώδη” (Winnington-Ingram). “Among the inflated instruments you may consider the trumpet as a masculine instrument because of the vehemence, but the Phrygian *aulos* as a feminine instrument because it is mournful and appropriate to threne” (Perrot, 2016, p. 26).

Referências

- AENEAS TACTICUS; ASCLEPIODOTUS; ONASANDER. *Aeneas Tacticus; Asclepiodotus; Onasander*. Edited by William Abbott Oldfather. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1923.
- ARISTIDES QUINTILIANUS. *On Music: In Three Books*. Translated by Thomas J. Mathiesen. New Haven; London: Yale University Press, 1983. (Music Theory Translation Series).
- _____. *De musica libri tres*. Edited by R. P. Winnington-Ingram. Leipzig: Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1963.
- ARISTONICUS. *Scholia Graecae in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, v. 1. Edited by H. Erbse. Berlin: de Gruyter, 1969. 7 v.
- BACCHYLIDES. *Carmina cum Fragmentis*. 11. ed. Edited by Herwig Maehler. München; Leipzig: K. G. Saur, 2003.
- _____. *The Poems and Fragments*. Edited, with introduction, notes, and prose translation, by Jebb Richard C. Sir. Cambridge, MA: The University Press, 1905.
- BÉLIS, Annie. La phorbeia. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, v. 110, n. 1, p. 205-218, 1986. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1986_num_110_1_1793>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- _____. Les instruments de la Grèce Antique: des vestiges et la reconstitution. *Les Dossiers d'Archéologie*, n. 142, nov. 1989. p. 40-47. (La Musique dans L'Antiquité).
- _____. Un nouveau document musical. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, v. 108, n. 1, p. 99-109, 1984. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1984_num_108_1_1848>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- BOWYER, Carolyn Susan. *Echoes of the salpinx: ancient Greek culture*. 2016. 294 f. Thesis (Doctorate in Classics)–Royal Holloway, University of London, London, 2016.
- BROMMER, Franz. *Satyroi*. Würzburg: Triltsch, 1937. Originalmente apresentado como tese de doutorado, Universidade de Munique, 1937.
- BUNDRICK, Sheramy. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge: University Press, 2005.
- CALLIMACHUS; LYCOPHRON; ARATUS. *Callimachus: Hymns and Epigrams; Lycophron; Aratus*. Translated by A. W. Mair and G. R. Mair. London: William Heinemann, 1921. (Loeb Classical Library, 129).

“Melodia sangrenta” (*Anth.Pal.* VI.159): a trombeta e a guerra na Grécia...

- CASTRO, Emiliano di. Musical instruments. In: NASO, Alessandro (Org.). *Etruscology*. v 1. Berlin: De Gruyter, 2017. p. 505-522.
- DENOYELLE, Martine; IOZZO, Mario. *La céramique grecque d’Italie méridionale et de Sicile*. Paris: Picard, 2009.
- ENSEMBLE KÉRYLOS. Fanfare d’appel aux armes. Direção musical: Annie Bélis. In: _____. *De la pierre au son: Musiques de l’Antiquité Grecque*. Sarrebourg: K617, 1996. 1 CD. p. 7-11. K617069.
- FARNELL, Lewis Richard. *The Cults of the Greek States*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- FRANCISCO, Gilberto da Silva. Um artista grego na Etrúria: o caso de Aris-tonoto. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Paraná, v. 10, p. 26-47, jun. 2016.
- FRASER, A. D. The panoply of the Ethiopian warrior. *American Journal of Archaeology*, Boston, v. 39, n. 1, p. 35-45, 1935.
- GELLIUS. *Attic Nights*. Books I-V. Translated by John C. Rolfe. London: Harvard University Press, 1927.
- HOMER. *Homeri Opera*. Edited by David B. Monro and Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press, 1920. 5 v.
- _____. *The Iliad*. With an English Translation by A. T. Murray. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1924. 2 v.
- _____. *The Iliad of Homer: rendered into English prose for the use of those who cannot read the original*. Translated by Samuel Butler. London: Longmans; New York: Green and Co., 1898.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução por Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso por Sálvio Nienkötter. Campinas: Editora da Unicamp; Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- HORACE. *The Odes of Horace*. Translated by J. H. Kaimowitz. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- _____. *The Works of Horace*. Translated by C. Smart. Philadelphia: Joseph Whetham, 1836.
- HUBER, Kalinka. *Le ceramiche attiche a figure rosse*. Bari: Edipuglia, 1999. 187 p. (Gravisa: Scavi nel santuario greco).
- KOSSATZ-DEISSMANN, Annelise. s. v. Achilleus. In: ACKERMANN, Hans Christoph et al. (Ed.). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. v. 1. Zürich: Artemis & Winkler, 1981, p. 37-200.

LANDELS, John. *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York: Routledge, 2002.

LECOMTE, Catherine. Susan Deacy, Alexandra Villing (Ed.). *Athena in the Classical World*. Resenha. *Kernos*, Liège, issue 15, p. 509-512, 2002.

NORDQUIST, Gullög. The Salpinx in Greek Cult. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, Turku, v. 16, p. 241-256, feb. 2014.

PAQUETTE, Daniel. *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique: Études d'organologie*. Paris: Diffusion de Boccard, 1984.

PAUSANIAS. *Pausaniae Graeciae Descriptio*. Edited by F. Spiro. Leipzig: Teubner, 1903. 3 v.

_____. *Pausanias description of Greece*. With an English translation by W. H. S. Jones, and H. A. Ormerod. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1918. 4 v.

PERROT, Sylvain. Towards an Anthropological Approach to Classifications of Ancient Greek Music and Sound Instruments. In: EICHMANN, Ricardo; KOCH, Lars-Christian; JIANJUN, Fang. (Hrsg.). *Studien zur Musikarchäologie X*. Rahden: Marie Leidorf, 2016. p. 25-33.

PETRETTO, Maria Alessandra. Musica e guerra: note sulla Salpinx. *Sandalion*, Sassari, v. 18, p. 35-53, 1995.

PÖHLMANN, Egert; WEST, Martin L. *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*. Oxford: University Press, 2001.

REMAINS of old latin I, Ennius and Caecilius. With an English translation by E. H. Warmington. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1935.

RESENDE, Maria Luísa de Oliveira. *Sófocles. Ajax*: Tradução, Introdução e Notas. 2013. 219 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos, Edição e Tradução de Textos Clássicos) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

ROCHA, Roosevelt. Uma introdução à teoria musical grega. In: PLUTARCO. *Obras Morais: Sobre o Afecto aos Filhos. Sobre a Música*. Tradução, introdução e notas por Carmen Soares e Roosevelt Rocha. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010. p. 111-148.

SERGHIDOU, Anastasia. Athena “salpinx” and the ethics of music. In: DEACY, Susan; VILLING, Alexandra (Org.). *Athena in the Classical World*. Leiden: Brill, 2001. p. 57-74.

SKUTSCH, O. (Ed.). *ENNIUS: The Annals of Q. Ennius*. Oxford: University Press, 1985.

“Melodia sangrenta” (*Anth.Pal.* VI.159): a trombeta e a guerra na Grécia...

SNOWDEN JR., Frank M. v. s. Aithiopes. In: ACKERMANN, Hans Christoph et al. (Ed.). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. v. 1. Zürich: Artemis & Winkler, 1981, p. 413-419.

SOPHOCLES. *Ajax. Electra. Trachiniai. Philoctetes*. v. 2. With an English translation by F. Storr. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Company, 1913. (The Loeb Classical Library, 21).

THE ANNALS of Quintus Ennius. Edited by Ethel Mary Stuart. Cambridge, MA: The University Press, 1925.

THE GREEK ANTHOLOGY. With an English translation by William Roger Paton. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1916-1918. 5 v.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. To march in phalanx, to jump with weights, to knead the bread, to tread the grapes. What is the aulos for? *Archimède: Archéologie et Histoire Ancienne, Estrasburgo*, n. 3, p. 187-205, 2016.

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

Abreviações

ABL = HASPELS, C. H. Emile. *Attic black-figured lekythoi*. Paris: de Boccard, 1936.

Agora XXX = MOORE, Mary B. (Ed.). *The Athenian Agora: Attic Red-figured and White-ground Pottery*. Volume XXX. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens, 1997.

ARV² = BEAZLEY, John Davidson. *Attic Red-figured Vase-Painters*. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1963. 2 v.

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*. Union Académique Internationale.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Union Académique Internationale, Bruxelas; Conseil Internationale de la Philosophie et des Sciences Humaines, Paris; Association Internationale d'Études du Sud-est Européen, Bucarest; UNESCO, Paris. Genebra: Artemis Verlag, 1981-1999. 8 v.

Recebido em: 06/12/2017

Aprovado em: 05/02/2018