

## A Arqueomusicologia: uma nova disciplina

Fábio Vergara Cerqueira\*

Daniela La Chioma\*\*

VERGARA CERQUEIRA, F.; LA CHIOMA, D. A Arqueomusicologia: uma nova disciplina.  
R. Museu Arq. Etn. 41: 1-16, 2023.

**Resumo:** Nos últimos 30 anos, houve aumento significativo dos questionamentos sobre a música nas civilizações antigas, especialmente no campo da arqueologia, resultando no surgimento da disciplina “Arqueomusicologia” ou “Arqueologia da Música”. Os estudos nessa área vêm crescendo e abrangem épocas e regiões diversas, destacando a recente inclusão de sessões dedicadas ao tema em conferências e congressos importantes. A Arqueologia da Música é apresentada como uma disciplina emergente conectada a várias áreas centrais das sociedades antigas. Este dossiê destaca a necessidade de mais atenção aos estudos arqueomusicais no Brasil, com exemplos de pesquisadores que exploram a Arqueologia da Música em outras regiões do mundo, apresentando contribuições de pesquisadores brasileiros e internacionais que desempenharam papéis fundamentais em sua evolução. Ele aborda diversas perspectivas, como estudos relacionados à Iconografia da Música em suportes arqueológicos, investigações sobre os *realia* (instrumentos musicais antigos preservados parcial ou integralmente), incluindo tanto achados arqueológicos com contexto quanto peças descontextualizadas. Além disso, abrange estudos de Arqueomusicologia experimental para recriar instrumentos antigos, explorando a interseção com as *Digital Humanities*, como reconstituições 3D de instrumentos sonoros antigos e estudos arqueoacústicos de estruturas arquitetônicas remanescentes, como teatros, usando tecnologias avançadas. Por fim, inclui estudos etnoarqueológicos e etnomusicológicos focados em objetos relacionados à música.

**Palavras-chave:** Arqueologia da música; Arqueomusicologia; Arqueoacústica; Arqueo-organologia; Iconografia da música.

Os questionamentos sobre a música nos mundos antigos têm se ampliado consideravelmente nas últimas três décadas, especialmente dentro da disciplina

arqueológica, abrindo uma nova frente de estudos científicos e uma subárea conhecida como Arqueomusicologia ou Arqueologia da Música. Os estudos arqueomusicológicos têm se tornado cada vez mais numerosos e consistentes, abarcando uma diversidade de períodos e áreas geográficas. No caso das Américas, em 2021, pela primeira vez na História, a Sociedade de Arqueologia Americana (SAA) apresentou duas sessões dedicadas à Arqueomusicologia em seu

\* Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador CNPq PQ1d em Arqueologia. Humboldt-Foundation Research Fellow. fabiovergara@uol.com.br

\*\* Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: lachiomadaniela@gmail.com.

importante congresso anual. Uma delas, organizada por Miriam Kolar, foi inteiramente dedicada a casos nas Américas do Sul, Central e do Norte. Mesmo em meio à pandemia de coronavírus, um grande congresso online de Arqueomusicologia foi organizado por duas universidades da América Latina – Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Peru, e Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina –, com uma quantidade significativa de apresentações ao longo de três dias. Isso demonstra que o tema vem ganhando substância e novos adeptos.

Por muitos anos a música foi considerada, dentro da disciplina arqueológica, um estudo acessório, uma mera curiosidade, apartada dos temas centrais de pesquisa. No entanto, os estudos de Arqueologia da Música têm demonstrado cada vez mais sua conexão com áreas centrais das sociedades antigas, como religiosidade, vida doméstica, monumentalidade, calendário, morte, política, exercício do poder, guerra, gênero, sexualidade e amor.

Hoje, ao falarmos de Arqueomusicologia ou Arqueologia da Música, podemos considerar que falamos de uma disciplina da ciência arqueológica (ou da Musicologia, a depender da perspectiva de que se fala), assim como a Zooarqueologia, a Etnoarqueologia, a Geoarqueologia, entre outras. Com contribuições que exemplificam a abrangência da área em termos cronológicos e geográficos, este dossiê contempla análises arqueomusicológicas da Pré-História em perspectiva global, do mundo médio-oriental e mediterrânico e das Américas (dos contextos andino e amazônico), trazendo uma nova contribuição para a área no Brasil em particular e na América Latina em geral. O volume demonstra como as análises da Arqueomusicologia podem ser realizadas sobre uma miríade de dados e evidências, desde os instrumentos sonoros arqueológicos per se (Araújo & Sotuyo; Bento; Cohen; Sánchez Muñoz) até a iconografia (Carderaro; Vergara Cerqueira & Armesto; La Chioma; Reyes; Villalva) passando, inclusive, pelos espaços construídos (Bellia).

A Arqueologia da Música, também chamada de Arqueomusicologia, é uma área

em geral emergente (Vergara Cerqueira, 2016), mas que em nosso país ainda conta com pouca adesão, não sendo por enquanto uma problemática visível aos arqueólogos que atuam em campo e nos laboratórios. Acreditamos que, por essa razão, muitas evidências arqueomusicais têm sido negligenciadas, em campo e em laboratório. Nosso dossiê pretende ser também um alerta nesse sentido, com o desejo de influenciar novos olhares aos praticantes da Arqueologia em nosso país, mais sensíveis a perceber as diversas formas como o passado musical pode se evidenciar no substrato arqueológico. Procuramos proporcionar diversidade de enfoques, com possibilidades interdisciplinares, e textos que abordem épocas e regiões diversas.

O volume se centrará nos estudos de Arqueomusicologia com vistas a incentivar o desenvolvimento da área no Brasil e trazer contribuições de pesquisadores brasileiros e internacionais cujos trabalhos têm sido centrais no desenvolvimento da disciplina. Incluem-se aqui perspectivas diversas, tais como: estudos relacionados à Iconografia da Música em suportes arqueológicos; estudos dos *realia*, ou seja, dos instrumentos musicais antigos parcial ou integralmente conservados, tais como achados arqueológicos com contexto e informações de achado, mas também peças descontextualizadas e/ou preservadas em coleções museológicas, mas nem por isso desprovidas de valor e grande potencial arqueológico; estudos de arqueomusicologia experimental, voltados a reconstituir instrumentos antigos e/ou a fazê-los (os próprios ou fac-símiles) soar novamente; impactos na área das *Digital Humanities*, reconstituições 3D de instrumentos sonoros antigos ou de suportes de imagem tridimensionais com representação musical, e inclusive estudos arqueoacústicos de estruturas arquitetônicas remanescentes, como teatros, sustentados em tecnologias de ponta; e, por fim, estudos etnoarqueológicos e etnomusicológicos focados nos objetos.

Ter alcançado o status atual de uma “disciplina arqueológica”, mesmo que ainda emergente – sobretudo se pensarmos a

precariedade de seus estudos em muitas regiões, como no caso do nosso país –, não nos permite ignorar que o campo de estudos a partir do qual essa disciplina se constituiu tem uma história de mais de 150 anos. Se quisermos nomear um “pai fundador”, cairemos sobre o nome de Carl Engel e sua publicação, em 1864, da obra seminal *The music of the most ancient nations: particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews; with special reference to discoveries in Western Asia and in Egypt*, reeditada em 2015. Engel é o primeiro a considerar uma História da Música como estudo arqueológico, como aponta Graeme Lawson (2015: II):

*Carl Engel describes his organological books without equivocation, as ‘archaeological studies’. For him the term archaeology encompasses in this sense the whole gamut of ancient musical evidence available to science, from references to music and instruments in the Bible to images of musicians in ancient art. To these already established sources he adds archaeological finds of actual instruments as well as notions of ‘primitive’, or at least indigenous, musical tradition already emerging from early ethnological studies.*

Percebe-se como, desde os primórdios dessa disciplina, a visão inter-, pluri- e transdisciplinar é sua marca, sua vocação, sendo difícil por vezes definir se falamos de uma nova disciplina ou de uma área que se desenvolve em um terreno compartilhado entre a Arqueologia e a Musicologia. O ponto de vista da disciplina emergente da Arqueologia da Música tem mostrado como é muito mais enriquecedor olharmos para os comportamentos e sons do passado musical a partir de uma perspectiva epistemológica bastante ampla e plural, que desfrute de diálogos interdisciplinares.

Se olharmos para os ensinamentos de Carl Engel, aprendemos que não podemos falar da interface entre História e Música ignorando as interfaces entre Etnologia e Música e entre Arqueologia e Música, visto que no campo dos comportamentos musicais humanos impõe-se compreender as experiências musicais pretéritas enfocando objetos ou fontes variadas. Nesse sentido, consideramos muito didático o fluxograma proposto por Arnd Adje Both (2009), que apresenta o esquema epistemológico que estrutura o vasto campo de estudos da Arqueologia da Música com base em uma síntese dos vários flancos em que o campo avançou entre os anos 1980 e 2010.

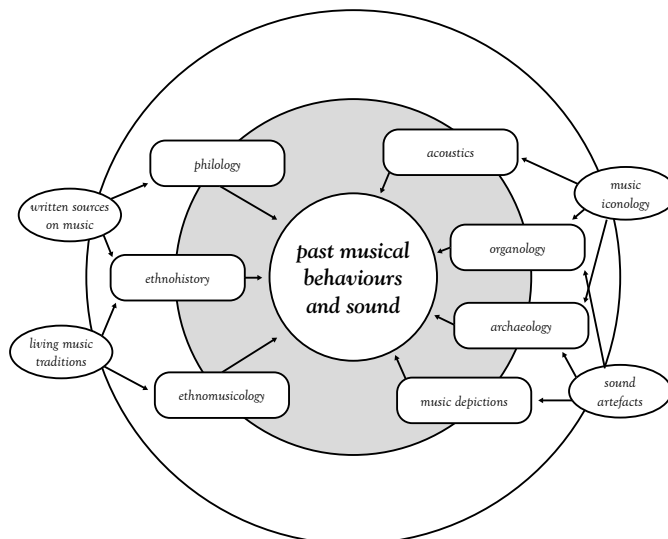


Fig. 1. Fluxograma do campo epistemológico da Arqueologia da Música.

Fonte: Both (2009: 1-11).

Adje Both mostra-nos como um conjunto de disciplinas concorrem para estruturar a *Music Archaeology*, acarretando consequências teóricas e metodológicas sobre esse campo de pesquisa. Em busca da compreensão dos “comportamentos musicais e sons do passado”, dois campos multidisciplinares se somam. No primeiro campo, na porção esquerda do fluxograma, temos o uso das fontes escritas e das tradições musicais vivas. As fontes escritas compõem os estudos filológicos e históricos: tratados musicais, referências literárias a comportamentos, relatos sobre músicos e obras, relatos de viajantes, entre tantos outros tipos de registros. As tradições musicais vivas são observadas pelo antropólogo, interessado na Antropologia da Música, que produz uma interpretação etnomusicológica dessas experiências musicais. Já os estudos etno-históricos baseiam-se em relatos feitos no passado sobre costumes de povos ágrafos, ou cuja escrita se manteve por muito tempo desconhecida. Exemplo de fontes etno-históricas são os missionários no tempo da

colonização da América e os viajantes, que nos reportam situações cotidianas e rituais em que a música se destaca.

No segundo campo, na porção direita, arranjam-se outras disciplinas e tipos de fontes. Basicamente são dois tipos de registros empíricos materiais: os artefatos que produzem sons, como instrumentos musicais ou objetos sonoros em geral, e as representações visuais de cenas musicais. Por excelência, o estudo dos instrumentos musicais, preservados pelas tradições ou encontrados no contexto arqueológico, são objeto de uma disciplina em particular: a Organologia. Daí desponta um ramo particular da Arqueologia: a Arqueo-organologia. Porém estudos modernos têm possibilitado uma profícua interação com a física, no estudo da acústica, derivando daí a Arqueoacústica, área bastante próspera no presente. Já as representações visuais alimentam três disciplinas: a própria Organologia, a Arqueologia e a Iconografia/Iconologia da Música (Figura 1).



Fig. 2. Cântaro de cerâmica em formato de músico tocando antara (flauta de Pã). Cultura Mochica (100 a.C. – 600 d.C.). Lima, Museo Larco, inv. ML002215.

Um conjunto de eventos realizados a partir dos anos 1980, com a publicação de seus respectivos *proceedings*, contribuíram para fortalecer o campo. Mas é necessário ressaltar que as coleções museológicas tiveram

um papel fundamental para se perceber a Arqueo-organologia como uma disciplina possível e necessária. O próprio Carl Engel, no alvorecer desta, afirmou, no prefácio de sua obra, o papel determinante das coleções

museológicas: “Thus my attention was directed to the Assyrian monuments in the British Museum. All the facts which I have been able to gather from them must be considered as a new addition to our history of music [...]” (Engel 2015). Assim, tiveram papel fundamental para o avanço da disciplina os conhecimentos mobilizados para a publicação dos catálogos dos instrumentos musicais egípcios antigos do Museu Britânico (Anderson 1973) e do Museu do Louvre (Ziegler 1979), associados a exposições realizadas, a partir das quais as sessões de instrumentos musicais do Antigo Egito foram colocadas em destaque nesses museus, o que contribuiu para divulgar o assunto e fomentar o interesse entre o grande público, de onde acabam emergindo as futuras gerações e os novos pesquisadores. Esse movimento ecoou, poucos anos mais tarde, na América do Sul, na publicação do catálogo de instrumentos musicais e objetos sonoros pré-colombianos da coleção do Museo Chileno de Arte Precolombino, de Santiago do Chile (Mercado & Perez de Arce 1995).

Nas duas últimas décadas do século passado ocorreram alguns movimentos paralelos, que se alimentaram mutuamente ao fomentarem o campo da Arqueologia da Música: primeiro, a organização de grupos de estudo e pesquisa, em escalas nacionais e internacionais; em segundo lugar, a promoção de eventos dedicados ao tema, alguns ligados às organizações mencionadas acima, com a publicação dos seus respectivos resultados em anais, livros ou periódicos; em terceiro, como último desdobramento desse ciclo virtuoso, a publicação de dossiês temáticos em periódicos científicos, atingindo pesquisadores e estudantes, bem como em revistas de divulgação destinadas ao público em geral.

Já em 1981, Vincent Megaw organiza o dossiê “Archaeology and musical instruments”, publicado na *World Archaeology* (12/3, fev. 1981), compreendendo dez contribuições, onze autores e cobrindo um total de 100 páginas deste número. O dossiê teve a responsabilidade de chamar a atenção sobre o assunto e mostrar como dele já se ocupavam alguns arqueólogos de formações variadas, atuantes em diferentes partes do globo, cobrindo temas diversos,

a saber: Arqueo-organologia dos Países Baixos; Arqueomusicologia da Escandinávia; Arqueologia e instrumentos musicais da Polônia; a concha na Pré-história (de cerâmica, de pedra e natural); música na Mesopotâmia e Egito antigos; reconstrução de antigos instrumentos musicais gregos (*lyra* e *aulos*); Arqueologia dos instrumentos musicais na Alemanha romana; e instrumentos musicais australianos. O editor deste volume aponta que até então dispunha-se apenas de algumas coleções seriadas, como a *Musikgeschichte in Bildern*<sup>1</sup>, inaugurada no início dos anos 1960 com publicações sistemáticas da iconografia musical do antigo Egito (Hickmann 1961), da Grécia antiga (Wegner 1963) e da Roma antiga (Fleischhauer 1964), ou o que ele define como “clássicos”, entre os quais, Curt Sachs (1942), que já “enfativavam a evidência material para a história dos primórdios dos instrumentos musicais” (Megaw 1981: 231). Contudo, aponta Megaw, não havia, na época (início dos anos 1980), publicações específicas disponíveis sobre a arqueologia dos instrumentos musicais, pois, segundo ele, para a geração anterior à publicação desse dossiê o tema “teria sido considerado inapropriado para discussão”, sendo ainda “um território raramente percorrido pela maior parte dos arqueólogos”:

*It is indeed a sign of the wealth of paleo-organological material waiting not only for identification but practical and replicative study that no single monograph is currently available which adequately surveys the total and actually extant scope of the archaeology of musical instruments (Megaw 1981: 231).*

1 Foi uma série seminal sobre História da Música e Etnomusicologia, editada no início por Heinrich Besseler e Max Schneider, e ao fim por Werner Bachmann. A série apareceu em 1961, lançada pela editora Deutsche Verlag für Musik, de Leipzig, sob o patronado da UNESCO. Com a queda da República Democrática da Alemanha a série foi interrompida, de modo que os volumes sobre a Ásia oriental (China, Coreia e Japão) nunca foram publicados. A coleção se dividia em quatro seções: (1) Etnomusicologia; (2) Música da Antiguidade; (3) Música da Idade Média e da Renascença; e (4) Música dos Tempos Modernos. A seção sobre Música da Antiguidade abriu a série nos anos 1960, tendo contribuído para direcionar olhares para o horizonte do que veio a se definir como Arqueomusicologia. Nos anos 1970 iniciaram-se as seções sobre Etnomusicologia e sobre Idade Média.

Alguns anos depois, ecoando os passos iniciais de avanço da disciplina, a Arqueologia da Música e a Arqueo-organologia foram tema de dossiês temáticos em revistas de Arqueologia destinadas ao grande público. É exemplo disso o dossiê “La musique dans l’Antiquité”, publicado na revista francesa *Les Dossiers d’Archéologie* (142, nov. 1989), e o dossiê “Musica e danza nell’Antica Roma”, produzido pela arqueóloga Maria Paola Guidobaldi, que veio a público na revista italiana *Archeo. Attualità del Passato* (ano X, 11/129, nov. 1995).

O volume 142 da *Dossiers d’Archéologie* foi dedicado exclusivamente à música na Antiguidade. É composto por dez textos, em linguagem acessível e bem ilustrado com exemplares iconográficos e materiais, que incluem contribuições sobre a Pré-História (principalmente o uso do material ósseo para produção de instrumentos de sopro, e um estudo mais aprofundado sobre a Organologia pré-histórica polonesa), o Egito Antigo (com ênfase nas coleções do Louvre e nas descobertas de Amarna), o Oriente Próximo (trazendo 6 mil anos de História da música da Mesopotâmia e região, com base nos instrumentos preservados, nas representações iconográficas e nas inovações trazidas pelas escavações arqueológicas então em curso), a Grécia antiga (enfocando os instrumentos, como a *lyra* ou o órgão, com base nos achados e nos tratados musicais, bem como nos fragmentos de textos com notação musical, revelados pela tradição arqueológica em suportes variados e estudados pela Papirologia e Epigrafia). O dossiê inclui ainda um texto sobre os instrumentos musicais antigos preservados em museus holandeses, além de um texto teórico e historiográfico intitulado “L’Archéologie musicale”, de autoria de Catherine Homo-Lechner, que já pontua o papel que a disciplina tem a cumprir: “L’importante période qui précède l’avènement de la chrétienté en Europe, environ 40 000 ans depuis le Paléolithique Moyen jusqu’à époque paléochrétienne, représente encore un grand vide dans l’histoire de la musique. Ce vide ne pourra être comblé que par le développement d’une archéologie musicale”. A autora registra ainda o surgimento,

na década de 1980, de organismos franceses, tais como o Centre d’Étude, de Recherche et de Documentation Organologique (CERDO), em Paris, que foi o primeiro na França a incluir uma seção dedicada à Arqueologia musical, e o então recém-criado Laboratoire Français d’Archéologie Musicale (PRO LYRA), sediado em Orléans.

A formação de boa parte dos autores que contribuíram para este volume da *Dossiers d’Archéologie*, em não se dando na área de Arqueologia em si, mostra o quanto, na fase inicial da Arqueomusicologia da Antiguidade, foi indispensável para a formação do campo, e subsequentemente da disciplina, o papel desempenhado por pesquisadores advindos de outras áreas, tais como egíptólogos – como Lise Manniche –, filólogos – como Egert Pöhlmann, responsável pela primeira publicação sistemática e exaustiva dos textos gregos antigos com notação musical –, ou epigrafistas – como a helenista Annie Bélis, também musicóloga, musicista e regente, que, na virada do século XX para o XXI, teve um papel primordial para colocar os conhecimentos da música grega antiga em seu patamar atual, inclusive definindo como meta última a reconstituição e (re)performance da música antiga por meio do Ensemble Kérylos, sinalizando uma das mais fortes tendências da Arqueomusicologia contemporânea.

O dossiê italiano da *Archeo*, “Attualità del Passato”, sobre a música e a dança da Roma antiga, de autoria da arqueóloga Maria Paola Guidobaldi, é composto por sete partes e inclui, ao longo de 40 páginas, tópicos sobre temas variados, tais como: antigas formas musicais; músicos e diletantes; tratados latinos de teoria musical; concertos, mimo e dança; os instrumentos musicais em geral, e em particular os de Pompeia; e museus de instrumentos musicais. A autora faz uma adaptação de seu livro *Musica e danza*, publicado em 1992 pela editora Quasar, na coleção de difusão científica *Vita e costumi dei romani antichi* (n. 13), desenvolvendo os conteúdos de modo bastante introdutório, sem tornar claro ao leitor no que consiste a especificidade da contribuição inovadora da Arqueologia para os avanços

desses estudos, com exceção dos capítulos sobre os instrumentos musicais, em que traz inclusive exemplos sobre reconstituições de modelos antigos. De qualquer modo, o dossiê, fartamente ilustrado com testemunhos iconográficos e materiais da música romana antiga, cumpre seu papel de difusão, proporcionando ao leitor uma maior familiarização com registros de natureza arqueológica que contribuem para a constituição do campo da Arqueo-organologia.

É preciso voltarmos, porém, à criação e atuação das organizações científicas, com sua política de promoção de eventos e de publicação de *papers* apresentados nos encontros, pois a esse arranjo se devem muitos dos méritos pela da composição do campo da Arqueologia da Música e da pavimentação da via que levou à constituição da atual disciplina da Arqueomusicologia. No final da década de 1970 foi proposta a criação do que veio a ser nos anos 1980 o ICTM Study Group on Music Archaeology, como resultado de uma mesa-redonda muito inovadora, “Music and Archaeology”, realizada durante o 12º Congress of the International Musicological Society. A fundação desse grupo foi formalizada em 1981, em Seul, durante o Congresso Mundial do International Folk Music Council (IFMC), criado em 1947/1948, e que pouco tempo depois foi renomeado como International Council for Traditional Music (ICTM). Esse conselho, vinculado à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), promoveu reuniões científicas nas décadas de 1980 e 1990, publicando os respectivos *proceedings* de boa parte desses encontros, fomentando significativamente pesquisas enfocadas no estudo arqueológico da música.

Entre os fundadores desse movimento, no final da década de 1970, devemos destacar os quatro grandes pioneiros, Ellen Hickmann, John Blacking, Mantle Hood e Cajsja S. Lund, aos quais logo se somaram outros nomes, compondo uma verdadeira comunidade de pesquisadores, entre os quais destacaria Vincent Megaw e Catherine Homo-Lechner. Os pesquisadores que participaram desses

encontros puderam trazer ao público os resultados de suas pesquisas no *Yearbook for Traditional Music*, a então publicação oficial do ICTM, no *Music-Archaeological Bulletin (Bulletin d'Archéologie Musicale)* (1984-1986, ed. Catherine Homo-Lechner), *Archaeologia Musicalis* (1987-1990, 6 vols., ed. C. Homo-Lechner), ou números especiais das *Acta Musicologica* (57, 1985), do *The World of Music* (49, 2, 2007), ou ainda da *Music in Art* (36, 2011). Ellen Hickmann teve um papel importante na divulgação desses trabalhos, editando volumes e publicando textos sobre Arqueologia da Música na revista *Acta Archeologica*.

Os seis primeiros encontros internacionais do ICTM Study Group on Music Archaeology, entre 1983 e 1994, foram sistematicamente publicados, marcando uma fase de forte recrudescimento da área. Em 1994, Catherine Homo-Lechner e Annie Bélis publicam os volumes do IV<sup>e</sup> Rencontres Internationales du Groupe d'Études sur l'Archéologie Musicale de l'ICTM, realizado em Saint-Germain-en-Lay em 1990, sob o título *La Pluridisciplinarité en Archéologie Musicale*, num total de 542 páginas. No site da editora, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, apresenta-se o resumo dessa dimensão pluridisciplinar alcançada pelo ICTM Study Group on Music Archaeology:

La diversité des intérêts caractérise les contributions rassemblées ici: problématique des textes et des cultures sans écriture, reconstitution et expérimentation, iconographie et ethnographie, acoustique des salles et musicologie, présentation de nouveau matériel archéologique.

Outre la section méthodologie, les textes sont classés par aires géographiques: archéologie gréco-romaine, orientale, extrême-orientale, précolombienne, préhistorique (européenne) et médiévale.

Les articles abordent aussi bien l'étude de documents tangibles (authentiques comme les hochets de la civilisation lusacienne en Pologne, ou expérimentaux

tels que la reconstitution d'orgue hydraulique datant du 1<sup>er</sup> siècle ou de lyres grecques) que des questions conceptuelles de méthode et d'interprétation<sup>2</sup>.

Após uma pausa nas publicações coletivas dos *papers* sobre o tema, a partir de 2000 Ellen Hickmann e Ricardo Eichmann publicam vários textos de eventos anteriores, em especial sobre instrumentos de cordas, na série *Studien zur Musikarchäologie*, inaugurando essa nova coleção, veículo ligado ao recém-criado International Study Group on Music Archaeology (ISGMA), criado por estes pesquisadores em Berlim com a Orient-Abteilung do Deutsches Archäologisches Institut (DAI), “in order to develop within the field a greater focus on archaeological perspectives, and inspire more archaeologists to participate” (Both, 2013, p. 11).

Na primeira década de nosso século, nota-se um forte desenvolvimento das investigações sobre a música nas Américas Pré-Colombianas, que foi contemplada em um número especial da *World of Music* (49/2, 2007), com o dossiê “Music Archaeology: Mesomerica”, organizado por Adje Both e Julia L. J. Sanchez.

À vitalidade que o ISGMA atingiu a partir de 2003, somou-se um impulso à pesquisa sobre arqueologia da música a partir de outros organismos, como o International Conference of Near Eastern Archaeomusicology (ICONEA), a International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Heritage (MOISA), e o próprio ICTM (Study Group on Music Archaeology), que manteve uma política editorial intensa entre 2013 e 2020, com a coleção publicada pela Ekho Verlag, de Berlim, editada por Adje Both. Vale ressaltar o surgimento, no âmbito do Archaeological Institute of America (AIA), do Archaeomusicology Interest Group (AMIG), que tem promovido simpósios temáticos nos encontros anualmente organizados em conjunto pelo AIA e a

American Society of Classical Studies, cujos textos têm sido publicados na série *Telestes* (editora Fabrizio Serra, Pisa/Roma), editada pela arqueóloga Angela Bellia, que também é a coordenadora do AMIG-AIA. A coleção *Telestes: Studi e ricerche di archeologia musicale nel Mediterraneo*, iniciada em 2014, conta já com 7 volumes publicados, com os seguintes títulos: *Musica, culti e riti nell'Occidente greco* (2014); *Musicians in Ancient Coroplastic Art: Iconography, Ritual Contexts, and Functions* (2016); *Solo tombe di 'musicisti' a Metaponto?: Studio dei resti ossei e degli strumenti musicali contenuti nei corredi funerari* (2017); *Musical Instruments as Votive Gifts in the Ancient World* (2018); *Musical and Choral Performance Spaces in the Ancient World* (2020); *Soundscape and Landscape at Panhellenic Greek Sanctuaries* (2021); *Dance, Space, Ritual: Material Evidence of Dance Performance in the Ancient World* (2023).

É preciso tomar o cuidado ao traçar o histórico dessa nova disciplina para não se gerar uma visão eurocêntrica. Efetivamente, ela teve desenvolvimentos regionais ou continentais paralelos, mesmo que interligados, e com suas soluções metodológicas e teóricas ancoradas em comunidades regionalmente articuladas, dadas suas singularidades culturais e acadêmicas pretéritas e presentes. A América Latina teve uma contribuição destacada para a disciplina, com seu desenvolvimento próprio, que merece ganhar a devida visibilidade nesta síntese historiográfica. Por exemplo, no Peru, Chile e Equador, os estudos arqueomusicológicos seguiram uma trajetória própria e consistente graças a pesquisadores andinos e estrangeiros que contribuíram para um olhar acústico e simbólico sobre os artefatos sonoros escavados ou aqueles encontrados nos museus destes países. Cesar Bolaños (1988) foi o primeiro pesquisador a desenvolver uma Arqueologia da Música no Peru, com sua análise das antaras Nasca. Anna Gruszczynska, pesquisadora polonesa, aprofundou os estudos sobre esses instrumentos, tanto em nível organológico quanto simbólico, com suas análises da enorme quantidade de instrumentos escavados no centro cerimonial Nasca de Cahuachi (Gruszczynska 2006a, 2006b, 2009).

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.editions-msh.fr/livre/la-pluridisciplinarite-en-archeologie-musicale/>. Acesso em 15 fev 2023.



Na primeira década do século XXI desenvolveu-se no Peru um importante projeto arqueomusicológico realizado por pesquisadores do Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, em Lima. O *Proyecto Wayllaquepa* incluía os arqueólogos Paco Merino e Milano Trejo e os musicólogos Carlos Mansilla e Dimitri Manga. A equipe realizava medições de instrumentos musicais pré-colombianos presentes no acervo do Museu. Essas medições levaram a conclusões importantes sobre a utilização de escalas e notas no mundo andino pré-colombiano, e à reconstrução de sons e sequências de fato usadas pelos habitantes de Nasca com base em suas antaras (Mansilla 2009).

Miriam Kolar (2013), em seu doutorado pela Universidade de Stanford, foi a primeira pesquisadora a estudar os aspectos acústicos dos espaços construídos em Chavin de Huántar, Peru. Analisou os pututos, instrumentos sonoros feitos de conchas marinhas do tipo *strombus*, e como estes soavam nas galerias subterrâneas do complexo.

Daniela La Chioma (2012, 2013, 2016, 2019), coeditora deste volume, contribuiu nesse quadro dos estudos peruanos com contundente análise iconográfica dos músicos encontrados em coleções, discutindo aspectos simbólicos e ontológicos do universo andino pré-colombiano a partir de dados musicais. No Brasil, os primeiros passos foram dados por Fábio Vergara Cerqueira (2001), autor da primeira tese em Arqueomusicologia no país, analisando a iconografia dos instrumentos musicais na Grécia Clássica, contribuição que abriu caminho para La Chioma (2012) e que convida aos novos desdobramentos da disciplina em território nacional.

Outro fator bastante representativo do fortalecimento da área é a existência, hoje, de periódicos destinados especificamente à Arqueologia da Música, surgidos nesta década e que mostram a consolidação do campo de pesquisa. O primeiro exemplo é a *Telestes: An International Journal of Archaeomusicology and Archaeology of Sound*, idealizada e editada pela arqueóloga Angela Bellia. Além das contribuições baseadas nas fontes escritas,

que têm trazido grande avanço aos estudos da música e da dança na Antiguidade, o editorial da revista pontua que “l’evidenza materiale – così come il suo contesto archeologico – dovrebbe svolgere un ruolo cruciale nell’analisi delle caratteristiche della musica e della danza nell’antichità”. E assim expõe o propósito do periódico:

[...] *questa rivista internazionale esplora la documentazione materiale e il suo contributo alla comprensione sia dei significati culturali e sociali della musica e della danza sia delle funzioni delle performances all’interno delle attività rituali e della vita quotidiana, al fine di ricostruire e analizzare le molteplici modalità e i contesti performativi nell’antichità*<sup>3</sup>.

O segundo periódico destinado especificamente à Arqueologia da Música é o *Journal of Music Archaeology*, que teve seu primeiro número lançado em 2023. Trata-se do primeiro periódico científico em sistema de Open-Access especializado no campo da Arqueologia da Música, retomando o espírito da série *Studien zur Musikarchäologie*. A revista nasceu dentro do ISGMA, hoje sediado no Austrian Archaeological Institute, vinculado à Austrian Academy of Sciences, no Departamento de Estudos do Oriente Próximo Antigo da Universidade de Würzburg, e no Departamento de Etnomusicologia do Ethnologisches Museum de Berlim. O propósito da publicação, que está albergada no Austrian Archaeological Institute da Austrian Academy of Sciences, consiste em:

*It addresses questions concerning the archaeology of sound and rhythmical behaviour of past cultures all over the globe, including the study and reconstruction of certain or possible sound tools, the investigation of soundscapes, especially where intentionally chosen or erected, as well as related historical, anthropological and ethnological research based on iconographies, literatures, and comparative studies reflecting*

3 Disponível em [https://www.ispc.cnr.it/it\\_it/2020/01/10/telestes-1-2021\\_3-2023/](https://www.ispc.cnr.it/it_it/2020/01/10/telestes-1-2021_3-2023/) Acesso em 16 dez 2023.

*the wide range of approaches and methodologies that has characterised music archaeology from its beginnings*<sup>4</sup>.

As tendências atuais que ganharam força nos estudos de Arqueologia da Música, sem implicar qualquer desinteresse pelas perspectivas já desenvolvidas desde os anos 1980, sinalizam excelentes resultados em termos das possibilidades de (re) performance arqueologicamente sustentada das músicas antigas, revestindo a já praticada Arqueologia Experimental da música de novas possibilidades tecnológicas, bem como nos avanços da Arqueoacústica e da Arqueologia Sensorial, além de outras perspectivas abertas pela forte inserção dessa disciplina emergente no horizonte das *Digital Humanities*, com a implantação de grandes bancos de dados sobre documentação arqueomusical, de modo o banco em constituição pela equipe de Würzburg.

Em setembro de 2023 foi realizado, nas dependências da Universidade de Würzburg, o *12th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology*, com o seguinte tema: *Artefacts – Images – Texts: Archaeology and Historiography of Sound*. O coletivo de pesquisadores que participaram do encontro avançou sobre a proposta de publicação de um *handbook* ou compêndio como necessidade para balizar academicamente a disciplina da Arqueomusicologia.

Alguns textos têm sido publicados com o fim de estabelecer uma síntese historiográfica e teórico-metodológica, que são indicadores da consolidação da disciplina, que apresenta desenvolvimentos diferenciados conforme a região do globo. Podemos destacar duas contribuições recentes neste sentido.

Primeiro, o texto, publicado em 2011 nos *Cuadernos de Etnomusicología* por Carlos García Benito e Raquel Jiménez-Pasalodos, intitulado “La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical”. Segundo, o texto de Dianne Scullin e Alexander Herrera (2023), “Music archaeology in Latin

America: Bridging method and interpretation with performance”, recém publicado no *Journal of Anthropological Archaeology* (72, dez. 2023). A publicação mostra como a Arqueologia da música, tal como praticada na América Latina, dadas suas especificidades, pode ser já considerada uma subdisciplina, dentro da disciplina global da Arqueologia da Música:

*The material cultures of ancient Latin America, in their breadth and depth of musical and sounding materials, present ideal conditions for the exploration of past sound practises at multiple scales. This article provides a brief orientation to the broad theoretical underpinnings and most widely utilised methods of music archaeological research as practised in Latin America. Through the lens of ancient Latin American societies, we argue that music archaeology provides a template for truly interdisciplinary research that operates at multiple scales, from the practises of individuals to larger societal interactions.*

O estado da arte da Arqueomusicologia latino-americana, tal como delineado por Scullin e Herrera, mostra os grandes avanços da disciplina nas áreas mesoamericana e andina, o que nos faz colocar a questão sobre a situação dos estudos arqueomusicológicos no Brasil. Um dos grandes nomes da emergente Arqueomusicologia brasileira atua exatamente nos estudos pré-colombianos: Daniela La Chioma, uma das organizadoras deste dossiê, e autora da tese *O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica: um estudo da correlação entre as representações de instrumentos sonoros e os atributos das elites de poder* (2016), que se constitui em um das referências para o quadro historiográfico e teórico-metodológico estabelecido pelos autores. Cremos ser revelador o fato de que o presente dossiê, o primeiro sobre Arqueologia da Música a ser publicado no Brasil, seja organizado por dois arqueólogos que praticam a Arqueologia da Música focada não no território do atual Brasil, mas em outras regiões do planeta, em específico o Mediterrâneo antigo (Vergara Cerqueira 2001, 2010, 2014, 2021) e a América Pré-colombiana (La Chioma 2012, 2013, 2016, 2019).

<sup>4</sup> Disponível em <https://jma.vlg.oeaw.ac.at/index.php/jma> Acesso em 17 dez 2023.

Percebe-se então uma lacuna nos estudos da Arqueologia do passado musical e sonoro brasileiro, contexto em que se destaca, quase de forma solitária, o trabalho de Líliam Barros Cohen, que publicou, em coautoria com Leonardo Vieira Venturieri, a obra *Arqueologia Musical Amazônica: Catálogo de instrumentos tapajônicos e marajoaras pré-cabralinos do Museu Paraense Emílio Goeldi / Museu Nacional*, produzido pelo Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (Labetno).

Assim, o dossiê *Estudos em Arqueologia da Música: temas, fontes e abordagens* nasce da nossa vontade de fomentar em nosso país os estudos arqueomusicológicos, de modo a estimular nossos arqueólogos a se interessarem mais pela matéria e a estarem mais preparados para identificar, em campo, em laboratório e nas reservas técnicas, material com potencial para o conhecimento das experiências musicais e sonoras do passado.

Nessa perspectiva, apresentamos ao leitor um dossiê composto por nove contribuições e dividido em três seções, que, quanto a temas, fontes e abordagens, exemplificam algumas das tendências abrangidas pelos estudos atuais e tradicionais de Arqueologia da Música. A primeira seção trata dos Estudos de Arqueoacústica e uso de tecnologias digitais, com o texto “Experiencing Sounds in Ancient Spaces: An Overview”, de autoria de Angela Bellia, que traz um tema inovador no campo da Arqueomusicologia, envolvendo a Arqueoacústica e a Arquitetura aural. O estudo engloba a aplicação de tecnologia de ponta nas Humanidades, ao ponto de representar renovação de paradigma, aportando novas perspectivas para se pensar o espaço do teatro, não mais como algo que envolva somente experiências visuais e táteis cognoscíveis, mas também experiências sonoras e musicais apreensíveis parcialmente por meio de reconstituições 3D e tecnologias de acústica virtual.

A segunda seção conta com quatro estudos de Arqueo-organologia, enfocando abordagens arqueológicas dos instrumentos musicais antigos, com base em exemplares antigos preservados em contexto arqueológico.

No primeiro texto, “Tubos sonoros pré-históricos: um panorama internacional preliminar”, de autoria de Giuseppe Augusto Araújo e Pablo Sotuyo Blanco, os autores apresentam um panorama internacional amplo das pesquisas arqueomusicológicas relativas a aerofones pré-históricos do tipo tubos sonoros (incluindo apitos e flautas), abrangendo um conjunto expressivo de itens localizados fora do Brasil, em quatro continentes: África, América, Ásia e Europa. O texto, com fundamentação teórica bastante interdisciplinar, recorre a conceitos das Ciências da Informação (Biblioteconomia, Arquivologia, Museologia), Arqueologia e Musicologia (Acústica e Organologia). Dada a carência de estudos de Arqueologia da Música no país, esse texto contribui para um conhecimento prévio da área ao sistematizar dados sobre aerofones presentes na literatura internacional, aplicando a mesma metodologia comparativa com base em ferramentas musicológicas testadas nos vestígios arqueológicos.

A segunda contribuição nos leva a uma seara fundante do campo da Arqueologia da Música: a música da Mesopotâmia antiga, tema dileto de Carl Engel no século XIX, em que se fizeram os estudos fundantes da área. O assiriólogo Daniel Sánchez Muñoz, em seu texto “The destruction of the silver pipes from Ur: a new proposal”, propõe que os tubos de prata encontrados no Cemitério Real de Ur (c. 2.450 a.C.) foram intencionalmente tornados impróprios para uso após terem sido usados para tocar música durante a procissão funerária que levou ao enterro na Sepultura Privada 333. Com base em evidências arqueológicas e cuneiformes da Mesopotâmia antiga, assim como em breves observações comparativas, o autor sugere que a razão para isso foi o intuito de impedir que os espíritos que viviam dentro desse instrumento de sopro não pudessem, em algum momento no futuro, perturbar os vivos.

O terceiro artigo, de Alexandre Bento, intitulado “O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves)”, propõe estudar especificamente instrumentos musicais do al-Andalus português, período de domínio e influência islâmica,

árabe e berbere durante a Idade Média na península ibérica. Toma como objeto o tambor islâmico, ressaltando que o registro arqueológico conhecido não atinge uma dezena de exemplares. Tendo como fonte arqueológica um tambor de cerâmica inédito exumado em Silves, Portugal, em contexto de período almôada, esse artigo busca explorar o potencial desses artefatos musicais e abrir novos caminhos na interpretação do instrumento e seus contextos socioculturais de produção e performance. Para interpretar o tambor de Silves, recorre a estudos comparativos da iconografia de diferentes exemplares, conservados em museus portugueses e espanhóis, bem como a analogias etnomusicológicas.

A seção sobre Arqueo-organologia encerra-se com o texto de Liliam Barros Cohen, “Sonoridades antigas dos povos tapajônicos e marajoaras: uma aproximação entre arqueomusicologia e etnomusicologia nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo”, que analisa instrumentos de cerâmica das três principais coleções nacionais de instrumentos pré-coloniais. Se por si só, considerando a carência da área no país, a apresentação e caracterização sistemática de peças dessas coleções, submetidas a ferramentas musicológicas de análise, já cumpre importante papel neste dossiê, que tem o fito de fomentar a Arqueo-organologia em nosso país, seu valor maior está nas questões metodológicas de envolvimento da comunidade. Um dos pontos fortes desse texto é apresentar ao leitor a experiência de Arqueomusicologia experimental, que se cruza com a Arqueologia Pública: a autora relata como se deu a participação de ceramistas, habitantes de um bairro de oleiros de Belém, na produção das réplicas, contribuindo inclusive para que possamos “ouvir novamente” os sons pré-cabralinos.

A terceira seção traz quatro estudos iconográficos, relativos às Antiguidades mediterrânea e pré-colombiana. Aqui as imagens carregadas por objetos arqueológicos, na forma pintada ou escultórica, provenientes

de escavações controladas ou de coleções, são os dispositivos materiais precípuos para o conhecimento arqueomusicológico. Inicia com o artigo de Lidiane Carderaro, “O testemunho dos vasos nupciais como fonte para a interpretação do lugar social da música na Antiguidade grega”, que tem por objetivo analisar como a iconografia com temática musical encontrada nos recipientes cerâmicos de origem grega, especialmente do Período Clássico, pode ser vista como fonte para a interpretação e compreensão sobre o papel social da música na cultura ateniense, sobretudo do século V a.C. Valendo-se de figuras executando instrumentos musicais em contextos cotidianos, esse tipo de documentação permite-nos entender tanto os espaços da cidade em que a música era elemento cultural presente quanto o papel do músico nesses contextos. A análise se baseia no testemunho dos vasos de formas tipicamente relacionadas ao contexto nupcial, como os *lebetes gamikoi*, cuja forma foi concebida originalmente para uso em banquetes de casamento, e os *loutrophoroi*, cujo uso é relacionado a ritos pré-nupciais e funerários.

O artigo seguinte, de Caroline Armesto e Fábio Vergara Cerqueira, intitulado “A música no programa de poder de Nero: a evidência das moedas”, diferencia-se por ser um estudo arqueomusicológico de metodologia iconográfica com fonte numismática. Propõe-se analisar a relação entre a música e o poder imperial de Nero, explorando em particular a representação do imperador como Apolo citaredo nas moedas cunhadas durante sua turnê pela Grécia entre 66 e 67 d.C. Por meio da iconografia dessas moedas, busca-se compreender as intenções políticas e culturais subjacentes à imagem de Nero como Apolo citaredo. A interpretação proposta nesse estudo aponta que o filelenismo neroniano deve ser entendido como um projeto político e cultural que envolve a experiência estética, e não como uma simples manifestação da afeição pessoal de Nero pela cultura grega.

Os dois últimos textos da seção têm como objeto a música das sociedades pré-colombianas andinas. Os estudos sobre a música andina no período Pré-Hispânico

têm aumentado significativamente nas últimas duas décadas. A maior parte deles são fundamentados em evidências acústicas, particularmente instrumentos sonoros arqueológicos. No entanto, mesmo que as referências musicais sejam prolíficas e variadas na arte andina pré-hispânica, poucas pesquisas foram elaboradas sobre os abundantes dados iconográficos. Dentre elas, dois exemplos se encontram neste dossiê. “Los Músicos de Bahía y Jama Coaque: una aproximación a su rol social”, de autoria de Génesis Reyes Giraldo, traz um corpus documental expressivo na sua quantidade e relevância para se estudar as representações de músicos no período do Desenvolvimento Regional equatoriano, das sociedades que habitaram a área costeira e que manifestaram na arte cerâmica suas identidades e os papéis dos indivíduos no interior dos grupos sociais. As representações de músicos têm características que são parte essencial da iconografia pré-colombiana, pois proporcionam uma compreensão profunda sobre o fenômeno musical nessas sociedades. Partindo de um catálogo de personagens identificados como músicos, na arte cerâmica das culturas Bahía (500 AEC – 650 EC) e Jama Coaque (350 AEC – 1532 EC), a pesquisadora busca identificar simbologias que possibilitem inferir o papel social que esses personagens desempenhariam. Para tanto, procede-se a uma análise iconográfica de 115 figurinhas de terracota conservadas hoje na Reserva Técnica do Museo Arqueológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), que resultou em dados quantitativos passíveis de análise comparada que ensejam identificar semelhanças, recorrências e diferenças entre ambas as sociedades.

O dossiê é encerrado com um texto de perfil metodológico, importante para o desenvolvimento da pesquisa na área. Daniela La Chioma, em seu artigo “Contribuições metodológicas para a análise dos músicos e instrumentos sonoros no mundo andino pré-hispânico: discutindo suas identidades e papéis sociais através de estudos de caso Mochica e Nasca”. O artigo pretende abordar as antigas práticas musicais andinas e os papéis sociais e religiosos dos músicos a partir de uma perspectiva da História da Arte, discutindo os dados dentro de uma metodologia de análise semiótica. Busca-se, além de compreender aspectos musicais das sociedades do Peru antigo a partir de dados não sonoros, trazer uma contribuição metodológica para a análise da iconografia musical, em geral fundamentando-nos em premissas e perguntas que podem ser aplicadas além das evidências do mundo andino. Considerando o caráter interdisciplinar da Arqueomusicologia, procuram-se respostas em dados tanto arqueológicos quanto etnomusicológicos e históricos.

Convidamos o leitor para conhecer esses interessantes trabalhos, que permitem vislumbrar vários aspectos dessa nova disciplina arqueológica, a Arqueomusicologia. Arqueólogos de campo e de laboratório, atuantes na Arqueologia acadêmica ou empresarial, esperamos que essas leituras lhes despertem um olhar mais atento e informado quanto aos vestígios das experiências sonoras e musicais. Estudantes, apostamos que o contato com esses conteúdos possa inspirar-lhes, em seus futuros projetos de pesquisa, a se lançarem em algum dos inúmeros temas possíveis de pesquisa sobre a música e o som no âmbito da Arqueologia Pré-Histórica e Histórica.

VERGARA CERQUEIRA, F.; LA CHIOMA, D. Archaeomusicology: A New Discipline.  
*R. Museu Arq. Etn.* 41: 1-16, 2023.

**Abstract:** Over the past 30 years, there has been a significant increase in inquiries about the role of music in ancient civilizations, particularly within the field of archaeology, leading to the emergence of the discipline known as Archaeomusicology or Archaeology of Music. Studies in this field have been growing, spanning different periods and regions, highlighted by the recent

inclusion of sessions on the subject at important conferences and congresses. Archaeology of Music is portrayed as an emerging discipline connected to various central aspects of ancient societies. This dossier emphasizes the need for more attention to archaeomusical studies in Brazil, showcasing contributions from Brazilian and international researchers who have played fundamental roles in the field. It covers diverse perspectives, such as studies related to the Iconography of Music on archaeological supports, investigations about the *realia* (partially or entirely preserved ancient musical instruments), including contextualized archaeological findings and decontextualized pieces in museum collections. Additionally, it includes studies of experimental Archaeomusicology that recreate ancient instruments, exploring the intersection with Digital Humanities, such as 3D reconstructions of ancient sound instruments and Archaeoacoustic studies of remaining architectural structures, like theaters, using advanced technologies. Finally, it incorporates ethnoarchaeological and ethnomusicological studies focused on music-related objects.

**Keywords:** Archeology of Music; Archeomusicology; Archeoacoustics; Archeo-analogy; Iconography of Music.

### Referências bibliográficas

- Anderson, R.D. 1973. *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum: Musical Instruments*. v. 3. British Museum Publications Limited, Londres.
- Bolaños, C. 1988. Las antaras nasca: Historia y análisis. Programa de arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA), Lima.
- Bolaños, C. 2007. *Origen de la música en los Andes: Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- Both, A.A. 2013. Introduction to the series. In: *ICTM Study Group on Music Archaeology*. Berlin: Ekho, p. 9-11.
- Cohen, L.B.; Venturieri, L.V. 2021. *Arqueologia Musical Amazônica: Catálogo de instrumentos tapajônicos e marajoaras pré-cabralinos do Museu Paraense Emílio Goeldi*. PPGArtes/UFPA, Belém.
- Engel, C. 2015. *The music of the most ancient nations: particularly of the Assyrian, Egyptians and Hebrews, with special reference to discoveries in Western Asia and in Egypt*. Berlin: Ekho. v. 1.
- Fleischhauer, Günter. 1964. Musikgeschichte in Bildern. Musik des Altertums, 5. Etrurien und Rom. Leipzig: Deutsche Verlag für Musik.
- García Benito, C.; Jiménez-Pasalodos, R. 2011. La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical. *Etnos: Cuadernos de Etnomusicología* 1: 80-108.
- Gruszczynska, A. 2009. Variedad sonora de las antaras Nasca: ¿un caos o el sistema? *Revista Española de Antropología Americana* 39: 145-168.
- Gruszczynska, A. 2006a. Is sound the First and Last Sign of Life? An Interpretation of the Most Recent Archaeomusicological Discovery of the Nasca Culture (Panpipes). In: Hickmann, E.; Eichmann, R. (ed.). *Studien zur Musikarchäologie*, V. Rahden: Marie Leidorf, p. 191-202.
- Gruszczynska, A. 2006b. Under the Safe Cover of Sound: The Sense of Music in a Cycle of Life and Death According to Andean Tradition.

- In: Hickmann, E.; Eichmann, R. (ed.). *Studien zur Musikarchäologie*, V. Rahden: Marie Leidorf, p. 80-94.
- Hickmann, H. 1961. *Musikgeschichte in Bildern. Musik des Altertums, 1. Ägypten*. Leipzig: Deutsche Verlag für Musik.
- Homo-Lechner, C; Bélis, A. (éd.). 1994. La pluridisciplinarité en Archéologie musicale. In: *Anais do IVº Rencontres Internationales du Groupe d'Études sur l'Archéologie musicale de l'ICTM, 1990, Saint-Germain-en-Laye*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Kolar, M. (2013). *Archaeological Psychoacoustics at Chavín de Huántar*, Perú. Tese de doutorado. Center for Computer Research in Music and Acoustics. Stanford University, Stanford.
- Kolar, M.A. et al. 2012. Ancient Pututus Contextualized: Integrative Archaeoacoustics at Chavín de Huántar, Peru. In: Both, A. A.; Stockli, M. (eds.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas / Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas*. Berlin: Ekho. v. 1, p. 23-53.
- La Chioma, D. 2012. *Emissários do Vento: Um estudo dos tocadores de antaras representados na cerâmica ritual Mochica e Nasca*. Dissertação de mestrado em Arqueologia. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- La Chioma, D. 2013. El Señor de las Antaras: Música y Fertilidad en la Iconografía Nasca. In: Stockli, M.; Both, A. (ed.). *Flower World: Music Archaeology of the Americas Vol. II / Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas*. Berlin: Ekho. v. 2, p. 51-70.
- La Chioma, D. 2016. *O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica: um estudo da correlação entre as representações de instrumentos sonoros e os atributos das elites de poder*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- La Chioma, D. 2019. As danças do inframundo na arte mochica. *Kaypunku: Revista de Estudos Interdisciplinares en Arte y Cultura* 4/1: 229-274.
- Lawson, G. 2015. Carl Engel (1818-1882): music's archaeologist in Victorian London. In: *Carl Engel: The Music of the Most Ancient Nations, Particularly of the Assyrian, Egyptians and Hebrews; with Special Reference to Discoveries in Western Asia and in Egypt (1864)*. Commented reprint. Antiquarian Writings in Musical Archaeology. Berlin: Ekho. v. 1, p. i-xxiii.
- Mansilla, C. 2009. El artefacto sonoro más antiguo del Perú: Aclaración de un dato histórico. *Revista Española de Antropología Americana* 39: 185-193.
- Megaw, V. 1981. Editorial note: "Archaeology and musical instruments". *World Archaeology* 12/3, fev. 1981: 231-232.
- Mercado, C.; Arce, J.P. 1995. *Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Sachs, C. 1942. *The History of Musical Instruments*. J.M. Dent & Sons, Londres.
- Scullin, D.; Herrera, A. 2023. Music archaeology in Latin America: Bridging method and interpretation with performance. *Journal of Anthropological Archaeology* 72: s/p.
- Vergara Cerqueira, F. 2001. *Os instrumentos musicais na vida diária da Atenas tardo-arcaica e clássica: O testemunho dos textos antigos e da iconografia dos vasos áticos*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Vergara Cerqueira, F. 2010. Digressões sobre o sentido e a interpretação das narrativas iconográficas dos vasos áticos: o caso das representações de instrumentos musicais. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 20: 219-233.
- Vergara Cerqueira, F. 2014. Iconographical Representations of Musical Instruments in Apulian Vase-Painting as Ethnical Signs:

A Arqueomusicologia: uma nova disciplina  
*R. Museu Arq. Etn.*, 41: 1-16, 2023.

Intercultural Greek-Indigenous Relations in  
Magna Graecia (5th and 4th Centuries B.C.).  
*Greek and Roman Musical Studies* 2: 50-67.

Vergara Cerqueira, F. 2016. Um campo  
emergente: a Arqueologia da Música e suas  
interfaces com o patrimônio. *Revista de  
Arqueologia Pública* 10: 101-114.

Vergara Cerqueira, F. 2021. The 'Apulian Cithara'  
on the Vase-Paintings of the 4th c. BC:

Morphological and Musical Analysis. *Telestes.  
An International Journal of Archaeomusicology  
and Archaeology of Sound* 1: 47-70.

Wegner, M. 1963. *Musikgeschichte in Bildern.  
Musik des Altertums, 4. Griechenland.* Leipzig:  
Deutsche Verlag für Musik.

Ziegler, C. 1979. *Les instruments de musique égyptiens  
au Musée du Louvre.* Éditions de la Réunion des  
Musées Nationaux, Paris.



## Experiencing sounds in ancient spaces: an overview

Angela Bellia\*

BELLIA, A. Experiencing sounds in ancient spaces: an overview. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 17-31, 2023.

**Abstract:** This article aims to analyse recent studies that have raised new hypotheses concerning archaeomusicology, archaeoacoustics, and aural architecture as an emerging trend in humanities research, with a particular focus on the intersection of musical performances, theatrical spaces, and sound experience in the past. These studies have highlighted how theatrical buildings not only defined a place for performances, but also established the setting for multisensorial events in which music, dance, and other sonic events played an important role. This overview also considers how digital technologies can help shape our understanding of the architecture-sound nexus.

**Keywords:** Archaeomusicology; Soundscape Archaeology; Archaeoacoustics; Aural Architecture.

### Introduction

Sound and hearing in archaeological contexts and acoustic intentionality can be difficult to identify. However, since sound has always been an omnipresent component of human experience, recent trends in archaeomusicological inquiry have analysed the importance of acoustics, instruments, and what was heard in the past, considering that ascribing cultural meanings to sonic experiences is possible, and that sounds have played important functions in quotidian and religious life (Power 2019; Power 2022). Recent research has also trended towards exploring the experiences of past peoples, considering sensorial aspects and seeking new methodologies in which the important role of sound is developed and investigated (Betts 2017: 1-12).

Sound and hearing especially can provide an important dimension for thinking about

\* National Research Council of Italy, Department of Social Science and Humanities and Cultural Heritage, Institute of Heritage Science.

social interaction in the past and how individuals observed their environment and navigated through it. In this regard, sounds heard by people who lived in a particular landscape, sonic environment, and performative space can be explored to improve our knowledge on how they experienced a sonic event in more depth (Miles 2016: 151-195; Holter *et al.*, 2019: 44-60): by focusing on sensory experience, a site, a sacred event or a sound object can be understood and interpreted, considering other senses. This is in line with recent developments in archaeology over the past few decades, particularly the interest in new approaches for understanding how ancient people experienced their surroundings (Day 2013: 1-31; Hamilakis 2013:48-55; Skeates and Day 2019: 1-17). As Shannon Mattern (2019: 225) has argued, “opening the ears during archaeological investigation allows for a recognition that human experience is, and always has been, multisensory, and that ancient spaces have long functioned, either by accident or by intention, as resonance chambers and transmission media for sonic

activity – for public address, interpersonal communication, ritual or musical performance.”

We must keep in mind that sounds, performances, and music were more than a mere channel of communication, they conferred connotations of sacredness and power and contributed to form individual and group identities since they were important aspects of sacred and performative activities (Inomata & Coben 2006: 11-12).

Moreover, sounds and auditory experiences have occurred ubiquitously throughout time and within all cultures. Given that “soundscape” is influenced by a combination of anthropological data which is framed within an audible space and an acoustic space, it must be remembered that the sound associated with particular sacred places, performative spaces, and architectures, as well as the production and use of material culture, influenced people in a variety of ways (Blessner & Salter 2007: 67-78; Chiai & Haussler 2019: 40). Therefore, when soundscape is addressed in archaeology, we can enliven material archaeology with sensory methodologies to answer anthropological questions in cultural heritage settings.

Considering the experiences of human beings, their perceptions, and their relationships with the world opens up new ways of understanding the past. This means that from a deeper understanding of our physicality, shared by all human beings on a biological level, we could compare our sensorial experiences with the people of past societies. Our “common biological humanity” mediates our interaction in the landscape, and therefore allows us partial access to past constructions and interpretations of the material world even though contemporaneous experiences may differ.

The survey on past soundscapes can provide more information on an acoustic or experiential level and in the way we interpret sound artefacts found in the archaeological record. In this regard, soundscapes and archaeoacoustics provide us with more information for the archaeomusicological interpretations of material evidence, sacred architectural structures, and physical spaces. Moreover, organological and acoustical studies can also define landscapes and territories.

Also, Steven Feld (2015: 11-16) has proposed new ways to link culture, space and sound. His definition of acoustic space and audible space offers an interesting way of understanding archaeological spaces and buildings. With the term ‘Acoustemology’, he defines an acoustic epistemology where sound is the key to knowledge: “Acoustemology, acousteme: I am adding to the vocabulary of sensorial-sonic studies to argue the potential of acoustic knowing, of sounding as a condition of and for knowing, of sonic presence and awareness as potent shaping forces in how people make sense of experiences.” In this respect, the environmental reconstruction, or the analysis of specific acoustic conditions of certain archaeological sites, may lead to a better understanding of the uses and functions of sound and its cultural meanings.

This approach enables the intersection of sensory sonic concerns with heritage preservation and management, offering new insights for understanding the past. Attentiveness to sound in precise archaeological contexts is a valuable means of becoming better informed on the many different ways in which sound pervades spaces, architectural places, social interactions, material engagements, and also human-animal relationships; only by acknowledging, investigating, and recognising the role of sound in a place, can we begin to understand the complex relationship and the “entanglement” between spaces, social interactions, and the environment.

### **Exploring ancient sounds in theatrical and performative contexts**

Sound is not often considered in archaeological works since it does not leave any trace to be discovered. However, sound represented an important aspect of ancient life that can be investigated by using a new approach to archaeological methodologies and by exploring the evidence of acoustic aspects in the archaeological records (Kolltveit & Rainio 2020). Human beings are surrounded by a rich sonic environment in which they create, reinforce, or contest their worldviews.

In this respect, soundscapes can shape cultural knowledge, including not only symbolic meanings and musical aesthetics related to sound, but also social behaviours, religious beliefs, memories, and even emotions. Given that the term “soundscape” refers to human-environmental interactions, it also consists of all sounds present in any given environment and how these sounds interact within that environment. Moreover, soundscapes delineate cultures and can mark time, frame ritual contexts, establish borders in the landscape, reinforce or separate cultural identities, and even define sacredness, power, and prestige. This would be considered a valuable benchmark for approaching the matter from different perspectives, highlighting the interconnection between the sounds pervading the spaces and their social functions.

On this basis, important public spaces of antiquity, such as performative spaces or theatrical structures, having been investigated almost exclusively with a focus on their visual function seems surprising. Since ancient times, the interconnection of space, dancing, and sound has characterised performative practices, highlighting the role of acoustics in determining the volume shape and the boundary marking the space where the performance took place.

Structures, decorations, and the surrounding landscape of the performative spaces and theatrical buildings were the best ingredients for creating specific acoustic characteristics, which influenced the perception of the performances. Based on archaeological discoveries, the architectural components could have been adjusted based on developments in musical subject, including vocal and dance practices that contributed to modifying the theatres and performative space design. Moreover, the soundscapes in performative spaces also comprised songs, music, recitations, and vocal utterances.

The setting of theatrical structures could be established for performative and multisensory activities where music, dance, and other sonic events played an important role. By recognising theatres as embodied spaces, based on how the sound physically reacts to these architectural

structures (Blessner & Salter 2007: 67-97), the correlation between acoustics and the architectural shape of historical buildings could be explored, including any association with the performance and consequently social and sensorial interactions (Holter *et al.*, 2019: 44-60). Furthermore, the exploration of the social utility of ancient performative spaces could be addressed alongside acoustics to offer new insight into the connection between sound and ancient architectural structures (Sü Gül 2019: 493-495).

A key element in this selection pertains to the physical scale of the analysis of the auditory experience; this could vary from the perception of sounds in a limited area up to interactions within large sonic environments and soundscapes. Such an approach concerns sonic archaeology and focuses on attentiveness to contemporary sounds in research contexts to stimulate alternative ways of thinking about engagement with and relationships between places, people, and built environment (Mills 2005: 79-89).

In this regard, based on its intrinsic multidisciplinary nature, the study of sound in theatrical and performative contexts concerns many subject areas ranging from archaeomusicology to aural architecture, traversing physics and acoustics (Mills 2014: 18-26). Each of these areas raises several challenges concerning the choice of the methodology and the approaches to be adopted.

### **Towards a historical acoustics approach**

Current research approaches to archaeomusicology, soundscapes, and archaeoacoustics have highlighted how sonic hypotheses on the acoustics of ancient theatres and performative spaces can be different and variable. Indeed, within the same field noticing different aims and methods is possible, especially when it involves investigating sound in the performative spaces from across places and time.

Archaeomusicology and archaeoacoustics (Scarre & Graeme 2006; Schofield 2014: 289-291) have laid the methodological basis for reflecting on the possibilities of unveiling past soundscapes and musical and

acoustic behaviours in ancient spaces as agoras, theatres, assemblies, council houses (*bouleuteria*), stadia, and music halls (*odeia*) that were also used for other events and social meetings. Although soundscapes have been thoroughly discussed at a theoretical level – providing a grounding for many archaeoacoustical studies – the survey on historical acoustics in the performative spaces related to Greek architectural structures has been sparsely considered so far in archaeological research. This could be due to the conceptualisation of historical soundscape being understood differently by every field, and even by archaeomusicology and ancient sound studies.

While acoustical research methods typically focus on physical aspects of sound, cultural and performative contexts should also be investigated since this will be crucial in forming an anthropological approach to the study of sound in archaeology (Blake & Cross 2015: 81-103). Historical acoustic approaches can intersect the technical concerns with the preservation and management of the heritage, offering new insights for understanding the past (Aletta & Kang 2020: 128-130). This would be considered a valuable benchmark for approaching the matter from different perspectives, highlighting the interconnection between the sound pervading the spaces and their social functions.

The knowledge of acoustics of performative spaces in the ancient world appears to reflect a process of gradual change. If, on the one hand, sonic features of a particular space might have directed the choice of suitable places for a greater understanding of the sounds produced in that space, on the other hand, the development of architecture and the evolution of the form of theatrical spaces seems related to the presence of an ever-increasing number of participants in performances and assemblies, where performers and speakers needed to be clearly understood by the audience. This is one of the aspects covered by the project *Stesichoros. The Archaeology of Sound in a Greek City* carried out at the Institute of Heritage Sciences of the National Research Council of Italy. This research placed the study of sonic heritage at the centre of its interest and aimed at evaluating the acoustic quality of a

performative space in an ancient city in Greek Sicily with auralisation techniques.

Note that the considerable variation in methodological approaches to archaeoacoustics often derives from how data is collected or produced. For example, archaeoacoustics of performative spaces raises several challenges concerning the choice of methodology and the approaches adopted. Archaeoacoustics has always featured computational approaches and modelling (Till 2014: 292-304, 2019: 661-692); however, when given a soundscape framing, archaeoacoustics “can be considered as a contextual experience of spaces, and auditory perception as one of the ways in which people made sense of their world” (Primeau & Witt 2018: 875). Research in this area has adopted various approaches that also consider the relationship between architecture and acoustics and the state of conservation of buildings, as well as the analysis of anechoic recordings of music and sounds used in the auralisation processes at archaeological sites.

Moreover, archaeoacoustics certainly does not only intend to re-enact ancient sounds or listening experiences, or merely claim to approximate auditory perception in the past: archaeoacoustics aims to carry out investigations on a great variety of places and historical periods, shedding light on sound in the past, and providing data for a re-evaluation of archaeological sites thanks to studying their sonic features (Eneix 2016; Eneix & Ragusa 2018).

In the last few years, many researchers have devoted their studies to these themes with different methods and results, exploring how digital technologies based on 3D modelling and sound simulations can expand our knowledge on sounds and open new perspectives on the study and preservation of sound heritage. In this respect, the *Stesichoros* project aimed to explore the sonic interactions and the spatial configuration of a theatrical area dating to the Archaic age in its respective landscapes and environment to investigate the use of experimental interpretative 3D reconstructions integrating acoustic models as well as auralisation technology in the archaeological field.

The survey highlighted how the sonic aspects of this theatral structure, and the related performative space might have played an integral and important role in increasing the functionality of architectural structures as places of interaction and communication on multiple sensory levels, involving highly visual imagery and dramatic sounds as well as other sensorial experiences. Therefore, studying the sonic environment of these structures could provide us with new insights on how audiences interacted with soundscapes and landscapes. This is a novel way of approaching and analysing archaeological sites and involves speculating on the soundscape of performative spaces in the past, as well as exploring how they were experienced.

### Exploring soundscape of an ancient performative space

An example of this approach is the assessment of the sonic features of the theatral area in Selinus (odiern Selinunte), an ancient city recognised today as one of the most important archaeological sites of the Greek period in Italy (Fig. 1); from its foundation as a colony around the second half of the 7th century to the middle of the 3rd century BCE, Selinus enjoyed a prosperous existence as reflected in its notable sanctuaries and temples. The acoustic features in this theatral space in

Selinus was investigated within the *Stesichoros* project. This theatral structure and its immediate surroundings show a good standard to allow extensive analysis and no access restrictions to the monument. This research aimed to investigate whether this theatrical building, which is located on the acropolis of the ancient Greek polis, was built in a precise place for its acoustical qualities, thereby improving sonic experiences and public speeches. Moreover, the research aimed to explore how people experienced this building.

Archaeological evidence in this Greek polis in the West highlights some interesting characteristics of this performative structure and its immediate surroundings (Bellia, 2018: 155-173; Marconi 2013: 263-264). This building, the so-called South Building, is placed close to sanctuaries associated with important cults of public character, especially Demeter and Apollon cults (Fig. 2). The presence of instruments and sound tools found in close association with this architectural structure can be related to rituals performed in the theatral area (Marconi & Scahill 2015: 281-294; Polacco 1990; Nielsen 2002; Hollinshead 2012; Sokolicek 2015). One of the most important examples is the discovery under the Temple R of two fragments belonging to a bone *aulos* dating to the 6th century BCE, this wind instrument was found in 2012 by the American Archaeological Mission of the Institute of Fine Arts at New York University directed by Clemente Marconi.

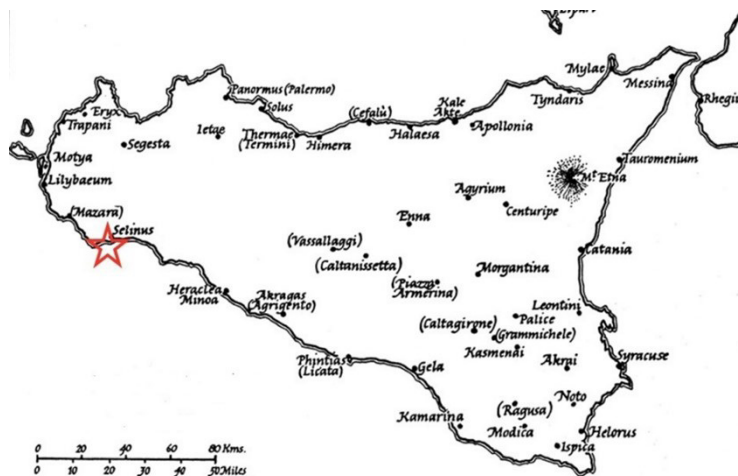


Fig.1. Map of ancient Sicily.

Source: Polacco (1990).

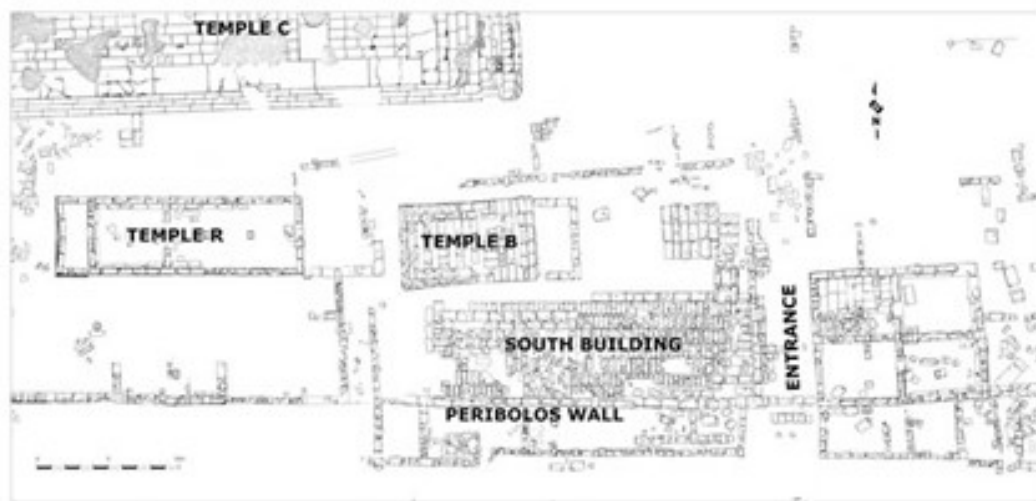


Fig. 2. State plan of the area of investigation.  
Source: Institute of Fine Arts, NYU.

This theatrical building and the related performative open-air space belong to an interesting group of buildings found in various regions of the Greek world, including the Peloponnese, Crete, Attica, East Greece, Magna Graecia, and Sicily. The seats predominantly faced the centre of the sanctuary, as did the temple of the deity, so that both those seated and the “deity,” the cultic statue or the priest/priestess, could “watch and listen to” the proceedings in the rectilinear *orchestra*, where the altar was also normally placed. In this regard, these buildings were not proper theatres in the modern sense of the word, but rather rows of seats (with linear and non-circular *theatre* and/or *orchestra*) (Anti & Polacco 1981; Polacco 1990, 119-159; Gebhard 1973; Csapo 2007; Sokolicek 2015). The quality of the stones was carefully selected regarding their placement in the theatrical steps; this selection was based on structural, aesthetic and, in all likelihood, acoustic considerations of the space where these buildings were built.

Rectilinear theatres are a category of buildings brought to the attention of scholarship on Greek drama by Carlo Anti (1947) and Elisabeth Gebhard (1974), but first investigated regarding religious contexts by Inge Nielsen in her study on cultic theatres

and ritual drama in the ancient world (Nielsen 2002), by Alexander Sokolicek (2015: 97-102) in his study on the form and function of the earliest Greek theatral structure, and by Hollinshead (2012: 46-56; 2015: 3-15) in her study on the steps as components of monumental construction at Greek sites as early as the sixth century.

These theatral structures in sanctuaries seem important for understanding the communicative and multisensorial possibilities of ritual performances, since they appertain to the observation of ritual procedure at the altar and are perhaps connected even more intensely with the visual and aural experience in a framework of sacred representation and/or public events.

As Joannis Mylonopoulos (2006, 59-97) has argued, theatral steps can by no means be connected to any particular divinity, although they are especially common not only in sanctuaries of Dionysos, but also of Demeter, these buildings appear to have played an important role in her cult. At least three of her most important sanctuaries, in Corinth, in Lykosura, and in Pergamon, possess monumental steps. To these buildings we can add the theatre stairs in the south of the Telesterion In Eleusis – probably built in

the time of Hadrian (Hollinshead 2012: 32-48; Hollinshead 2016: 41-50) – and the ‘South Building’ in Selinus (Marconi & Scahill 2015: 279-292) (Fig. 3).



Fig. 3. Aerial view of the area of investigation.

Source: Institute of Fine Arts, NYU.

Several elements suggest the identification of this building as an impressive viewing area in the main urban sanctuary on the Acropolis. According to Clemente Marconi (Marconi & Scahill 2015: 289-290), this structure was built to accommodate audiences during sacred festivals and celebrations, as well as spectators of cultic performances and public assemblies associated primarily with Temple R, probably a temple of Demeter Thesmophoros.

The performance of choral dancing and musical performances in this part of Selinus' main urban sanctuary is also suggested by the discovery of a series of Corinthian vase fragments in the area of Temple R, featuring chains of dancing women that conform to the so-called *Frauenfest* iconography (Marconi 2013), and of the aforementioned two parts of a bone *aulos*, which can be dated to 570 BCE (Marconi 2014: 105-116; Bellia 2018a). These discoveries

show the importance of music and dance in a sacred context at Selinus which already existed in the Early Archaic period, that is, since its foundation (Bellia 2018b). These pieces of choral and musical evidence at Selinus are very significant, particularly regarding sonic events and ritual dancing associated with the sacred activity of Temple R. Considering the ‘South Building’ as a ritual stop or a stopping place for processions (including a dramatized ritual related to the Demetriad myth), note that at Megara Nisea, the motherland of Selinus, a kind of sacred drama was performed in honour of Demeter and her daughter. Pausanias (1.43.2) mentioned that the dramatic performance took place with the active participation of female worshippers who performed lamentations.

The women celebrated Demeter during a festival, holding a performance that was a mimetic representation of her myth, probably across the connecting route between the *megaron* on the Carian acropolis and the *Tesmophorion* on the acropolis. We are not sure if a similar sacred drama was enacted at Selinus and if music and dance activities were performed within this sort of ritual drama or ritual reenactment. However, we can consider that music and dance performances were enacted in this theatrical area; in this case, the *aulos* was the instrument best suited for the female lamentation and the ritualised movements. Indeed, the *aulos* was typically used to give intonation to the lament and was also omnipresent in processions since the performers, often non-professionals, were able to easily carry it to the location of the ritual. This wind instrument could have contributed to “marking” the ritual soundscape of the performative space and its audible space, providing the participants of rituals with a sonic recognisable place where the performances took place. Moreover, this instrument could have constituted an anthroponic contribution to the overall sonic fabric of the performative space, complementing the natural and biological sounds that made up “place.”

However, ritual practices in the sacred spaces in Selinus may have differed significantly from elsewhere. As Marconi (Marconi &

Scahill 2015: 290) has highlighted, the altar of Temple R being placed right in front with a configuration reminiscent of the Sanctuary of Demeter at Pergamon (judging by inscriptions, finds, and architectural arrangements it served as a *Thesmophorion*) means that the 'South Building' would have served as a viewing area for any sort of ritual performances or public assemblies in the open space between the temple and the access to the sanctuary. In particular, processions reaching the sanctuary and Temple R for musical and dancing performances as well as sacrifices, festivals, and public events. Moreover, the scale and placement of the theatral structure at Selinus's Temple R provide emphatic architectural codification of viewing and listening as participation, a fundamental premise of Greek religious ritual.

Considering rectilinear theatral as material evidence within the lived sonic experience of the cult – as ritualised sound and movements, which, alongside other, non-musical sounds and gestures, make certain physical impressions upon the worshippers who listen to and perform them – these buildings contributed to the effort of ritual performance and synesthetic experience, which would have included various acts of worship in the sacred and public space.

#### **Auralisation and architectural reconstruction: an example**

A common methodological trait for most of the research studies that deal with historical acoustics of theatres and performative spaces is the presence of both acoustic measurements and acoustic simulations in the investigated cases (Till 2019: 82-86). Regarding the measurements, the researchers' works should always be commended for the considerable challenges demonstrated in implementing standardized measurement protocols in locations that are often hardly accessible and show operability issues (Barkas 2019: 337-353). Applying both qualitative and quantitative methodologies to the studies of ancient performative spaces, it is possible to investigate

both the past and present soundscapes of the sites, with the support of binaural recordings mirroring the original performance.

In the *Stesichoros* project we used a range of techniques to investigate the various acoustic properties of this architectural space. To explore and recreate the aural experience, the techniques included 3D modelling to simulate site acoustics, using microphones, speakers, and musical performances to assess sounds and evaluate the auditory perception within the theatral area (Fichna *et al.*, 2021) and experiments using replica of musical instruments, as well as sound tools and voices to assess the range of sounds produced and their physical impact.

This survey revealed surprising sonic qualities in the theatral area. Given that the theatral structure is not fully preserved, we worked on a 3D model of this theatral building and used software capable of calculating acoustic values. Thanks to the development of a virtual application for Oculus Rift, we explored the 3D reconstruction of the theatral area (Farina & Tronchin 2013; Pinardi & Farina 2021) in the Acropolis of Selinus (Fig. 4) and, at the same time, listened to the auralisation from different positions; audio files of the recorded musical performances were also used in our survey. The main aim of this VR application, developed with Unity, is to experience theatres as an ancient listener. Therefore, we developed the VR application in two phases: the first was the 3D modelling and texturing of the theatral area; and the second was the auralisation of an anechoic file of a musical performance from different positions in the 3D model of the theatral structure and its immediate surroundings.

To create and to texture the 3D model (Fig. 5), we used the software 3D Studio Max 2016. Considering that Mental Ray materials could be applied to the surfaces of the 3D models, the renderer was set to NVIDIA Mental Ray, since Mental Ray materials include a kit with preset features for certain materials, like stones, which were used in the building of ancient theatres. After new images on the 3D model were mapped, they were



exported as .fbx files to easily import them into Unity. Moreover, the 3D model was used, considering not only the available documents on ancient theatres acoustics, but also the comparisons with the acoustics of other theatres in the ancient world.

The auralisation process was performed with the software Odeon Room Acoustics. We used from five to eight audio files and the files were auralised in different positions in the theatrical structure and its related space. The anechoic file was recorded in the laboratory of the Institute of Heritage Science at the National Research Council of Italy, with the collaboration of a music maker and professional musician, who performed short melodies on his *aulos*, an ancient Greek instrument contemporaneous with the theatrical structure in Selinus, which was reconstructed in different materials. After that, the *aulos* melodies were recorded in the anechoic room in the laboratory, and the recorded files were

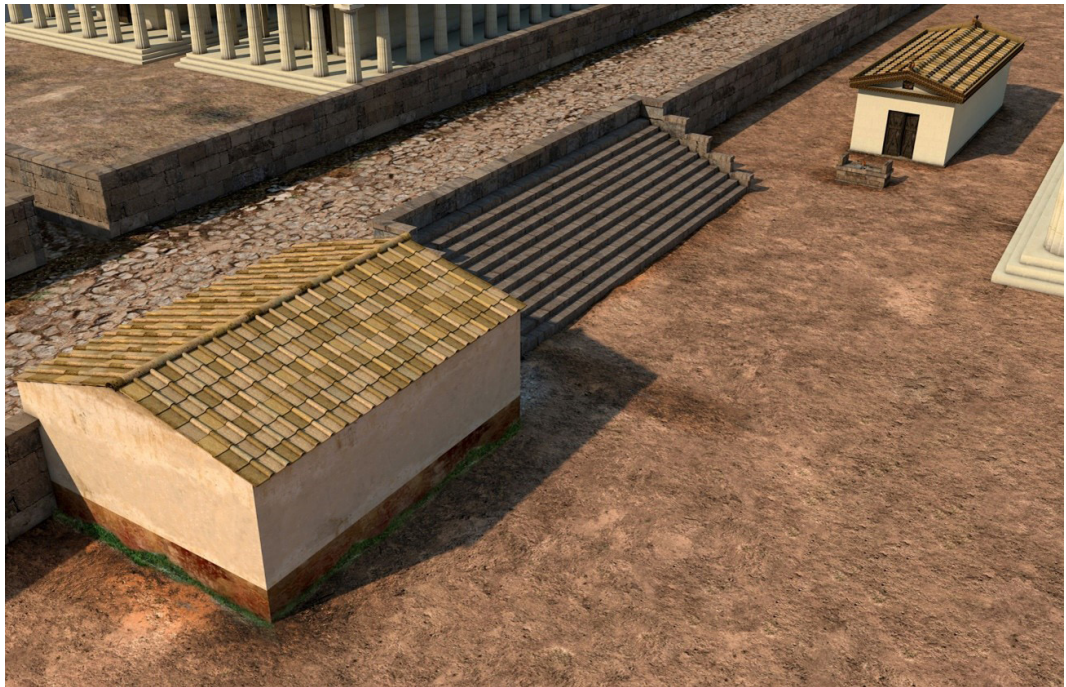
imported to the theatre project in Odeon Room Acoustics.

We also used audio files of the recorded human voices and natural sounds in the Acropolis to recreate the ‘sonic fabric’ of the performative space in Selinus and to assess the complete sound experience in this theatre. The Neumann KM 183 omnidirectional microphone was used for recording the impulse responses in nine different receivers located along three directions of the orchestra. The microphone was in the orchestra along three directions at a constant pitch, on the seats and at a height of 0.8m. The audio files were automatically convolved with the impulse responses recorded by the receivers placed in the theatrical building and space. Since the impulse response contained information about the architectural features of the theatrical structure, creating a corresponding audio file for the actual sound in a particular position in the theatre was possible.



Fig. 4. Temple R. Virtual reconstruction of Archaic phase (ca. 580).

Source: Institute of Fine Arts, NYU.



**Fig. 5.** Virtual reconstruction of the area of investigation in the Archaic period.

**Fonte:** Institute of Fine Arts, NYU.

The resulting values obtained from acoustics analysis were necessary for exploring whether, for example, the theatral area in Selinus was more suitable for talks or for music (and choral) performances and/or sonic events, and to analyse if the acoustics in the performative space met the criteria for good comprehension of speech or for enjoying music. Moreover, acoustic parameters were useful in understanding the interaction with surrounding sounds from geophony, biophony, and anthrophony (Mills 2005: 79-89). The specific sound content in the zone of the theatre in the present in Selinus is likely to be different to that in the past, but the overall trend in the distribution of sound can be considered likely to be similar. To aid in thinking

the significance of sound in the present and in the past, our research considered a range of contemporary sounds including those associated with rivers and the sea that can be heard in the Acropolis of Selinus. Obviously, if anthrophony was different, geophony and biophony could have been similar. An example is the presence of wind in the theatral steps in Selinus (Fig. 6). We cannot discount that, in the past, wind was present in the area of this performative space as it is today in the acropolis. This is an interesting interaction to be considered in assessing acoustics in public spaces in antiquity and to have an idea of how they were experienced by ancient people, also considering the interaction between nature sounds and the ‘human sounds.’



Fig. 6. Acropolis of Selinus.

Source: Author's.

## Conclusion

Information about this ancient performative space by acoustics analysis of its 3D models raises new questions and new hypotheses. The analysis of the acoustics of the performative space in Selinus – which can be considered an important space for communication and social interaction – seems to reveal unexplored aspects of this architectural structure and consequently the habits of people in the past, particularly in this ancient Greek city in the West.

The first element to arise from this research concerns acoustic properties that can be identified and associated with this archaeological space; revisiting materials from old excavations and analysing discoveries in the context of data from new surveys, provide a hypothesis on the abandonment of this theatrical area at the end of the Classic and the beginning of the Hellenistic period, perhaps connected to the demand for a performative space in which a larger listening audience could be involved in line with the evolution of the historical events,

religious practices, and public performances of this ancient city. It is worth noting that this period corresponds to the dissemination of the construction of circular stone theatres in Sicily, where acoustics could have allowed for a better understanding of music, voices and sounds. Considering that the acoustic aspects could be a result of architectural transformation and development, it cannot be excluded that the evolution of the theatrical structures could be also connected with their acoustic evolution and sonic features and with the development of musical practices, both in terms of instruments and of the 'spectacularization' of music (and dance) from the 5th-4th centuries BCE, involving religious, musical, and technical changes. Written sources mention that these changes included additions to instrumental capacities, a broadening of melodic effects, a new mixing of musical style structures, increased employment of musical mimeticism, and a dramatic approach to music and dance requiring suitable spaces for performances (Bosher 2012, 2021).

For this reason, the research on the theatrical area in Selinus explored written and, where possible, figurative sources related to performative spaces of the past, to complement the material evidence and the archaeological remains with their sonic aspects. Moreover, analyses on a fairly large number of literary texts by orators, philosophers, and historians (e.g., Aristotle, Aristoxenus, Plutarch, and Vitruvius), which mention theatre acoustics issues more or less incidentally, allowed us to obtain very helpful information on the acoustic rules for the construction of theatrical buildings and spaces in antiquity.

Another important element arising from this research concerns the affirmation of new research fields, such as sensory archaeology (Betts, 2017), aural architecture in the past (Blessner & Salter 2007) and, especially, “experienced ancient religious sound (studies)” (Power 2022: 6). In this regard, this research can try to answer the questions surrounding the typology of performances, sonic events, or ritual activities held in the theatrical space in Selinus and underline the importance of acoustics in archaeology and architecture and of

how the sonic world could be perceived, conceived, and produced in the past. In this regard, discussions about Greek aural architecture yet again illustrate the complex interactions among the various social and acoustic issues (Geoffroy-Schwinden 2018; Graham *et al.*, 2019). By intersecting data and contextualising archaeological evidence, as well as comparing them with written and figurative sources, these approaches, methods and disciplinary contamination can allow for an ever-wider knowledge of the function of sound in ancient communities and of sound interaction in the places, spaces and buildings frequented by the human beings who preceded us. In this respect, a “soundscape archaeology” approach can enable the intersection of sensory sonic concerns with sonic heritage preservation and management, offering new ways of understanding the past.

Given this burgeoning body of research, new investigations should make use of 3D reconstructions and virtual acoustics that could highlight the intention behind the placement of ancient performative spaces.

BELLIA, A. Vivenciando sons em espaços antigos: um panorama geral. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 17-31, 2023.

**Resumo:** Esse artigo visa analisar estudos recentes que levantaram novas hipóteses sobre arqueomusicologia, arqueoaústica, e arquitetura aural como tendências emergentes na pesquisa em humanidades, com foco particular na intersecção entre performances musicais, espaços teatrais, e a vivência do som no passado. Esses estudos destacaram como edificações de teatros não apenas definiam um local para as performances, mas também estabeleciam o contexto para eventos multissensoriais nos quais música, dança e outros eventos sônicos apresentavam um papel importante. Esse panorama também considera como tecnologias digitais podem ajudar a moldar nosso conhecimento do nexo arquitetura-som.

**Palavras-chave:** Arqueomusicologia; Arqueologia da Paisagem Sonora; Arqueoaústica; Arquitetura Aural.

### Bibliographic references

Aletta, F; Kang, J. 2020. Historical Acoustics: Relationships between People and Sound over Time. *Acoustics* 2: 128-130. <https://doi.org/10.3390/acoustics2010009>

Anti, C. 1947. *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle.* L'Erma di Bretschneider, Rome.

Anti, C.; Polacco, L. 1981. *Il Teatri greci arcaici.* Maggioli, Rimini.

Barkas, N. 2019. The Contribution of the Stage Design to the Acoustics of Ancient Greek Theatres. *Acoustics* 1: 337-353. <https://doi.org/10.3390/acoustics1010018>

- Bellia, A. 2018a. Towards a New Approach in the Study of Ancient Greek Music: Virtual Reconstruction of an Ancient Musical Instrument from Greek Sicily. *Digital Scholarship in the Humanities* 34: 233–243. <https://doi.org/10.1093/llc/fqy043>
- Bellia, A. 2018b. *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archaeology and Written Sources*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, Performative Aspects of Music in Sacred Contexts of the Western Greeks, 155-173..
- Betts, E. (Ed.). 2017. *Senses of the Empire: Multisensory Approaches to the Roman Culture*. Routledge, London; New York.
- Blake, E.C.; Cross, I. 2015. The Acoustic and Auditory Contexts of Human Behavior. *Current Anthropology* 56: 81-103.
- Blessner, B.; Salter, Linda-Ruth. 2007. *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge; London.
- Bosher, K.G. 2012. *Sicily: Art and Invention between Greece and Rome*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Infinite Variety: Ancient Greek Drama in Sicily, 110-121.
- Bosher, K.G.; Hall, E.; Marconi, C. (Eds.). 2021. *Greek Theater in Ancient Sicily*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Chiai, G.F.; Häußler, R. (Eds.). 2019. *Sacred Landscapes: Creation, Manipulation, Transformation*. Oxbow Books, Oxford; Philadelphia.
- Csapo, Eric. 2007. *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*, University Press, Oxford, The Men who Built the Theatres: Theatronai, Theatronai, and Arkhitektones, 87-121.
- Day, J. 2013. *Making Senses of the Past: Toward a Sensory Archaeology*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Introduction: Making Senses of the Past, 1-31.
- Eneix, L.C. (Ed.). 2016. *Archaeoacoustics II. The Archaeology of Sound*. OTS Foundation, Myakka City.
- Eneix, L.C.; Ragussa, M. (Eds.). 2018. *Archaeoacoustics III. The Archaeology of Sound*. OTS Foundation, Myakka City.
- Farina, A.; Tronchin, L. 2013. 3D Sound Characterisation in Theatres Employing Microphone Arrays. *Acta Acustica* 99: 118-125.
- Feld, S. 2015. *Keywords in Sound*, Duke University Press, Durham; London, Acoustemology, 11-21.
- Fichna, S.; Biberger, T.; Seeber, U.B.; Stephan D., E. 2021. Effect of Acoustic Scene Complexity and Visual Scene Representation on Auditory Perception in Virtual Audio-Visual Environments. *Proceedings of 2021 Immersive and 3D Audio: from Architecture to Automotive (I3DA)* 1. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2106.15909>
- Gebhard, E.R. 1973. *The Theatre at Isthmia*. University of Chicago Press, Chicago; London.
- Gebhard, Elizabeth R. 1974. The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater. *Hesperia* 43: 428-440.
- Geoffroy-Schwinden, R.D. 2018. *Digital Sound Studies*, Duke University Press, Durham, Digital Approaches to Historical Acoustemology, 231-249.
- Graham, S. et al. 2019. *Seeing the Past with Computers. Experiments with Augmented Reality and Computer Vision in History*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Hearing the past 224-236.
- Hamilakis, Y. 2013. *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*. Cambridge University Press, New York.
- Hollinshead, M.B. 2012. *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, . University Press, Cambridge, Monumental Steps and the Shaping of Ceremony, 27-65.

Experiencing sounds in ancient spaces: an overview  
*R. Museu Arq. Etn.*, 41: 17-31, 2023.

- Hollinshead, M.B. 2015. *Shaping Ceremony: Monumental Steps and Greek Architecture*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Holter, E.; Muth, S.; Schwesinger, S. 2019. *Sound and the Ancient Senses*, Routledge, London; New York, Sounding Out Public Space in Late Republican Rome, 44-60.
- Inomata, T.; Coben, L.S. 2006. *Archaeology of Performance: Theatres of Power, Community, and Politics*. AltaMira Press, Lanham.
- Kolltveit, G.; Rainio, R. (Eds.). 2020. *The Archaeology of Sound, Acoustics & Music: Studies in Honour of Cajsa S. Lund*, Ekho Verlag, Berlin.
- Marconi, C. 2013. Nuovi dati sui culti del settore meridionale del grande santuario urbano a Selinus. *Sicilia Antiqua* 10: 263-271.
- Marconi, C. 2014. *Musica, culti e riti dei Greci d'Occidente. Telestes: Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, A New Bone Aulos from Selinus: Music and Spectacle in the Main Urban Sanctuary of a Greek Colony in the West, 6: 105-116.
- Marconi, C.; Scahill, D. 2015. *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*, University Press, Aarhus, The "South Building" in the Main Urban Sanctuary of Selinus: A Theatral Structure?, 281-294.
- Mattern, S. 2019. *The Routledge Companion to Sound Studies*, Routledge, London; New York, Sonic Archaeologies, 222-230.
- Miles, M.M. 2016. *Valuing Landscape in Classical Antiquity: Natural Environment and Cultural Imagination*, Brill, Leiden; Boston, Birds around the Temple: Constructing a Sacred Environment, 151-195.
- Mills, S.F. 2005. *(Un)setting the Neolithic*, Oxbow, Oxford, Sensing the Place Sounds and Landscape Archaeology, 79-89.
- Mylonopoulos, J. 2006. *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, Centre international d'étude de la religion grecque antique, Liège, Greek Sanctuaries as Places of Communication through Rituals: An Archaeological Perspective, 59-97.
- Nielsen, I. 2002. *Cultic Theatres and Ritual Drama: A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity*. University Press, Aarhus.
- Pinardi, D.; Farina, A. 2021. Metrics for Evaluating the Spatial Accuracy of Microphone Arrays. Proceedings of 2021 *Immersive and 3D Audio: from Architecture to Automotive (I3DA)*. <https://doi.org/10.1109/I3DA48870.2021.9610887>
- Polacco, L. 1990. *Il teatro di Dioniso Eleuterio ad Atene*. L'Erma di Bretschneider, Rome.
- Power, T. 2019. *Sound and the Ancient Senses*, Routledge, London; New York, The Sound of the Sacred, 15-30.
- Power, T. 2022. Are You Experienced? Recent Approach to the Study of Music in Greek and Roman Religion, *Greek and Roman Musical Studies* 10: 327-356.
- Primeau, K.E.; Witt, D.E. 2018. Soundscape in the Past: Investigating Sound at the Landscape Level. *Journal of Archaeology Science* 19: 875-885.
- Scarre, C.S.; Lawson, G. 2006. *Archaeoacoustics*, McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge.
- Schofield, J. 2014. The Archaeology of Sound and Music. *World Archaeology* 46: 289-291.
- Skeates, R.; Day, J. (Eds.). 2019. *The Routledge Handbook of Sensory Archaeology*. Routledge, London; New York.
- Sokolicek, Alexander. 2015. *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*, University Press,

- Aarhus, Form and Function of the Earliest Greek Theatres, 97-104.
- Sü Gül, Z. 2019. Acoustical Impact of Architectonics and Material Features in the Lifespan of Two Monumental Sacred Structures. *Acoustics* 1: 493-516. <https://doi.org/10.3390/acoustics1030028>
- Till, R. 2014. Sound Archaeology. *World Archaeology* 46: 292-304.
- Till, R. 2019. Sound Archaeology: A Study of the Acoustics of Three World Heritage Sites, Spanish Prehistoric Painted Caves, Stonehenge, and Paphos Theatre. *Acoustics* 1: 661-692. <https://doi.org/10.3390/acoustics1030039>

## Tubos Sonoros Pré-Históricos: Um panorama internacional preliminar

Giuseppe Augusto Araujo\*

Pablo Sotuyo Blanco\*\*

ARAÚJO, G.A.; SOTUYO BLANCO, P. Tubos sonoros pré-históricos: Um panorama preliminar. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 32-61, 2023.

**Resumo:** Este texto apresenta um panorama internacional amplo das pesquisas arqueomusicológicas relativas a aerofones pré-históricos tipo tubos sonoros, incluindo apitos e flautas e abrangendo um conjunto expressivo de itens localizados em quatro continentes: África, América, Ásia e Europa. A fundamentação teórica que alicerçou conceitualmente a pesquisa que deu lugar a este artigo, assim como a metodologia utilizada, abrangem campos de conhecimento tais como Ciência da Informação (Biblioteconomia, Arquivologia, Museologia), Arqueologia e Musicologia (Acústica e Organologia), com o seu aproveitamento articulado interdisciplinarmente. Uma vez que são escassas as pesquisas sobre este tema em tão incipiente área de conhecimento (como é a arqueomusicologia) no Brasil, seja pelo desconhecimento das ferramentas musicológicas, seja pela falta de crítica na análise arqueológica, foi necessário revisar a literatura disponível, cujos resultados aqui apresentamos.

**Palavras-chave:** Musicologia; Arqueologia; Aerofones; Flautas; Apitos.

### Introdução

Resultado de dissertação de mestrado (Araujo 2022), a revisão de literatura apresentada neste texto inclui casos de tubos

sonoros encontrados em países como Líbia, Estados Unidos, México, Peru, China, Alemanha, Áustria, Bélgica, Eslovênia, França, Hungria, Noruega, Suécia, Tchêquia e Ucrânia. Ele não discute o que levou vários dos autores a denominarem tais artefatos como flautas ou apitos, ou qual o método utilizado para lhes atribuírem essas classes organológicas. O seu interesse é simplesmente comunicar as informações morfológicas dos tubos sonoros constantes na bibliografia revisada e, quando disponíveis, os testes acústicos realizados em diversos casos. Assim, parece-nos necessário referir, nem que seja brevemente, os componentes que permitem definir a essência dos tubos sonoros, sejam abertos ou fechados – ou, como prefere denominar Henrique (2002), aberto-aberto ou fechado-aberto<sup>1</sup>.

\* Graduado em Arqueologia pela Universidade do Estado da Bahia (2018) e mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (2022). Pesquisador nas áreas de arqueologia pré-histórica, arqueomusicologia e flautas pré-coloniais. giuseppe.cmelody@gmail.com

\*\* Docente Titular e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Iniciador de diversos projetos nacionais relacionados à documentação relativa à música, incluindo o Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RÍDIM-Brasil) do qual é atualmente presidente e o capítulo nordestino do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil (RISM-Brasil). Coordena o Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA desde 2010 e preside a Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS – gestão 2023-2024). É membro da filial brasileira da Associação Internacional de Arquivos, Centros de Documentação e Bibliotecas de Música (IAML-Brasil). psotuyo@gmail.com

1 Segundo Henrique (2002: 151), “Em acústica musical, tradicionalmente dividem-se os tubos sonoros em abertos e fechados, sendo os primeiros abertos nas duas extremidades,



De início, pode-se incluir o que Henrique define como os “subsistemas de fronteiras mais limitadas” (2002: 310) e que incluem o sistema excitador, o sistema ressoador e o sistema radiante. Segundo Henrique, “O sistema excitador é o mecanismo físico que gera as vibrações transformando energia não-vibratória (movimento do arco, fluxo de ar) em energia vibratória. [...] Relativamente aos aerofones, os modos de excitar uma coluna de ar são: jacto de ar/aresta, palheta e vibração labial” (2002: 310).

O sistema excitador está acoplado ao sistema ressoador, processo pelo qual as oscilações são amplificadas, filtradas ou modificadas. O ressoador é o elemento que ressoa à frequência pretendida. Na realidade, o sistema ressoador não faz apenas a amplificação do som de base que provém do sistema excitador. Ele actua como uma função de transferência específica para cada caso, modificando esse som de base que é uma espécie de matéria-prima. Exemplos de sistemas ressoadores: [...] tubo/modos acústicos na trompa [...]. O ressoador ou ressoadores existentes no instrumento são múltiplos. A fonte sonora produz regra geral energia em muitas frequências, algumas das quais são depois amplificadas e modificadas pelo sistema ressoador (Henrique 2002: 311).

Finalmente, o sistema radiante é aquele que faz com que o som do instrumento chegue até os nossos ouvidos.

A energia vibratória e acústica resultante dos sistemas excitador e ressoador é transformada em energia vibratória do ar (energia acústica radiante). [...] Em todos os instrumentos existe um compromisso entre a energia necessária para se [...] formar as ondas estacionárias no

interior do instrumento e a energia que se deve transferir por radiação para o exterior [...]. Se a transferência de energia do sistema radiante fosse total, a onda estacionária não se formaria e o som que estamos habituados a ouvir assim num instrumento musical não surgiria (Henrique 2002: 311).

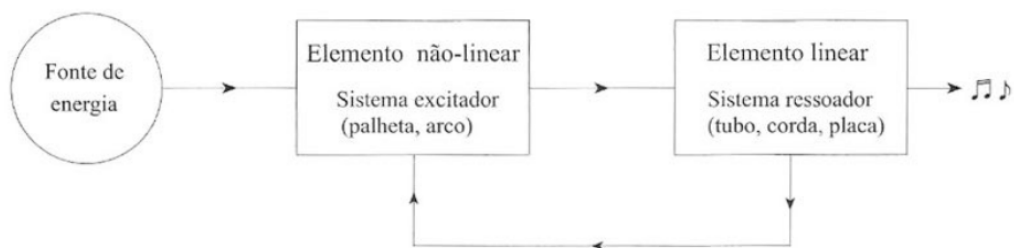
Esses três sistemas (excitador, ressoador e radiante), ao estarem acoplados, interagem, influenciando-se uns aos outros de maneiras que dependem do tipo de instrumento. “Nos instrumentos de sopro são os modos acústicos do tubo que prevalecem sobre as frequências do sistema excitador. [...] Nos instrumentos auto-excitados, o ressoador interage com o sistema excitador controlando a energia que ‘precisa’ receber dele”. (Henrique 2002: 311). No âmbito desses três sistemas, existem diversos aspectos a serem considerados.

Ao estudar os instrumentos musicais do ponto de vista físico verifica-se que no seu comportamento existem aspectos lineares e aspectos não-lineares<sup>2</sup>. De uma maneira geral, os aspectos lineares estão no sistema ressoador e os aspectos não-lineares encontram-se no sistema excitador [Figura 1]. [...] Nos instrumentos de aresta há interação não-linear entre as flutuações de pressão associadas aos vórtices gerados na aresta e os modos acústicos do ressoador do instrumento (Henrique 2002: 312-313).

A análise acústica incluiu os procedimentos e técnicas escolhidos para estudar e analisar diversos aspectos da produção e propagação do som dos aerofones pré-históricos. O estudo acústico deles possibilitou a compreensão tanto da sua condição de tubos sonoros efetivos e operantes (isto é, capazes de produzirem sons por excitação da coluna de ar), assim como de outros aspectos vinculados à sua confecção, afinação, escalas (ou apenas notas) e intervalos e âmbitos utilizados pelos grupos humanos que os produziram.

e os segundos abertos apenas numa. Neste livro usaremos as designações mais explícitas: aberto-aberto e fechado-aberto, uma vez que também existem tubos fechado-fechado. Um tubo aberto-aberto é um modelo simplificado de uma flauta, por exemplo, enquanto que o modelo fechado-aberto se pode aplicar, por exemplo, ao clarinete”.

2 “Os conceitos de linearidade e não-linearidade são introduzidos, do ponto de vista matemático, na secção C.18, e do ponto de vista físico, na secção 3.3.” (Henrique 2002: 312)



**Fig. 1.** Interpretação de um instrumento musical do ponto de vista físico com o percurso de retroalimentação entre os sistemas ressoador e excitador.

Fonte: Henrique, 2002: 312.

### Aerofones pré-históricos tipo flauta e apito conhecidos

Apresentamos aqui uma amostragem ampla que consideramos representativa do estado da pesquisa em torno de aerofones tipo flauta e apito fora do Brasil<sup>3</sup>, e pode-se agrupá-los pela sua distribuição geográfica. Assim, incluímos aqui os achados em diversos países da Europa, África, Ásia e Américas.

### África: Líbia

Relativo ao continente africano, é possível referir apenas um aerofone pré-histórico na Líbia. Ele foi escavado no sítio de Haua Fteah (perto de Balvo, na Líbia) e, segundo Turk e Kavur (1997: 181), teria sido feito a partir de um osso de pata de animal que não pode ser identificado pois o osso foi muito danificado ao ser separado quimicamente do sedimento (Tabela 1).

Local	Dimensões	Diâmetro	Furos	Diâmetros dos furos	Datação
Haua Fteah	15,5 x 3,4mm	-	1	-	Paleolítico médio 60.000-40.000 AP

**Tabela 1.** Aerofones pré-históricos localizados na Líbia

Fonte: Turk & Kavur, 1997: 181.

### Américas: Estados Unidos da América

Na região fronteiriça entre os estados de Arizona, Utah, Colorado e Novo México, no sudoeste estadunidense, as diversas escavações realizadas até a década de 1960, permitiram a identificação de um considerável conjunto de

idiofones e aerofones de diversos materiais e datações (Brown, 1967). No que diz respeito aos instrumentos de sopro, eles consistem em “aerofones, aerofones giratórios, apitos e flautas, trombetas e dois instrumentos de palheta” construídos tanto em osso quanto em madeira”<sup>4</sup> (Brown 1967: 78).

<sup>3</sup> Em texto futuro apresentaremos os casos brasileiros e a pesquisa de campo realizada no Museo Arqueológico do Xingó (MAX), pertencente à Universidade Federal de Sergipe.

<sup>4</sup> No original: “aerophones, whirling aerophones, whistles and flutes, trumpets, and two reed instruments”.

Apitos e flautas de osso são dois dos instrumentos sonoros mais numerosos do Sudoeste pré-histórico. A distribuição de apitos de osso cobre grande parte da área norte e parece estar limitada a esta área até cerca de 1200 d.C.. A única exceção notável é o aparecimento de apitos ósseos em Bear Ruin, no Arizona central, datando de 600-800 d.C. (Haury 1940: 115).<sup>5</sup> Uma flauta de osso com um tampo interno além do orifício de som foi encontrada em Talus Village, no sul do Colorado, datada do século IV (Morris e Burgh 1954: 63).<sup>6</sup> (Brown 1967: 80-81)<sup>7</sup>

Dentre os materiais informados constam ossos de pássaros como os mais comuns, embora haja raridades como um apito de tíbia de raposa e um outro de fêmur de lince. Infelizmente não são referidos outros dados específicos (dimensões, números de furos etc.) que nos permitam avaliar melhor as características desses aerofones.

#### Américas: México

No que diz respeito aos aerofones pré-históricos identificados em território mexicano, Barber et al (2009) discutem, por meio de abordagem amplamente interdisciplinar,<sup>8</sup> diversos aspectos acústicos, sociais e culturais das flautas do antigo povo Oaxaca. Nesse sentido, o estudo da flauta Yugüe (Figura 2), a mais antiga entre os seis aerofones escavados em sítios localizados na costa ocidental do estado de Oaxaca contra o oceano Pacífico, com datação entre 100 e 250 d.C. (Tabela 2), construída a partir do fêmur esquerdo de um veado de cauda branca, foi encontrada em túmulo funerário identificado como Enterro 14 – Individuo 16, presumivelmente como oferenda mortuária ao sujeito, a partir de então conhecido como “o tocador de flauta” (Barber et al. 2009: 96).

Aerofone	Dimensões	Furos	Diâmetros dos furos	Distâncias entre furos	Distância 1º furo ao bocal	Datação geral
Yugüe	253mm x 18 a 57mm	4 anteriores 1 posterior + bisel quadrado	~8mm	~40mm	~85mm	Formativo Terminal 100-250 d.C.

**Tabela 2.** Aerofone pré-histórico localizado em Oaxaca.

**Fonte:** Barber et al. 2009: 99.

5 Ver Haury 1940.

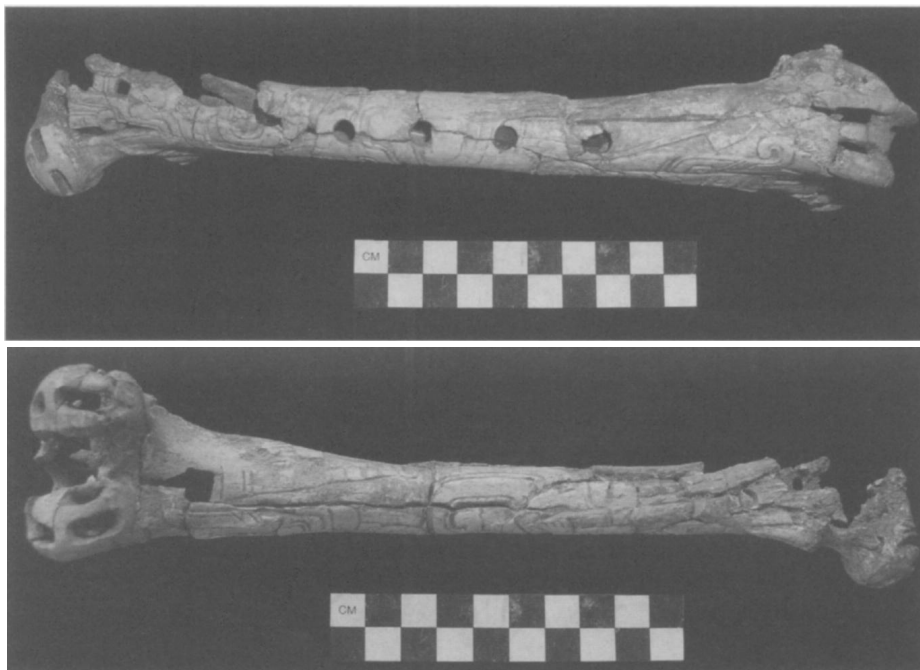
6 Ver Morris e Burgh 1954.

7 No original: “Bone whistles and flutes are two of the most numerous sound instruments in the prehistoric Southwest. The distribution of bone whistles covers much of the northern area, and appears to be limited to this area until about AD 1200. The one notable exception is the appearance of bone whistles at Bear Ruin in central Arizona, dating AD 600-800 (Haury 1940:115). A bone flute with one stop in addition to the sound orifice was found at the Talus Village,

Segundo Barber e colaboradores (2009: 99), “um duto de ar feito de material orgânico teria sido conectado ao instrumento para canalizar o ar” para a abertura do bisel.

southern Colorado, dating to the 4th century (Morris and Burgh 1954: 63).”

8 São arrolados campos disciplinares tão dissimiles como História, Musicologia, Antropologia, Arqueologia, História da Arte, Iconografia, Etnografia, Epigrafia e Conservação de Materiais.



**Fig. 2.** Vista anterior e posterior da flauta de Yugué (Oaxaca).

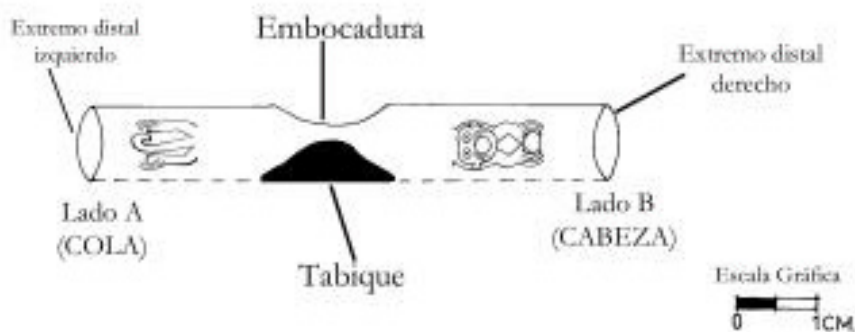
**Fonte:** Barber *et al.* 2009: 98.

Nota: o bocal fica na epífise maior do osso.

#### Américas: Peru

Sobre os aerofones localizados no Peru, Shady Solís e colaboradores (2000) informam que na Cidade Sagrada de Caral-Supe (ao norte de Lima) foram escavadas 32 flautas feitas de ossos de condor

(quinze úmeros, nove ulnas e oito rádios) com aplicação de tabiques de argila no centro (Figura 3), todas datadas de 2500 AP. Das 32 flautas, apenas quinze foram medidas pelo Laboratório de Acústica (Seção Física) da Pontifícia Universidade Católica do Peru. (Tabela 3)



**Fig. 3.** Vista esquemática das flautas de Caral-Supe (Peru).

**Fonte:** Shady Solís *et al.* 2000: 3.

Nº da Flauta	Material	Comprimento	Diâmetros extremos (esq./dir)	Furos	Distância (esq./dir.) dos furos ao bocal	Diâmetro bocal
1	Úmero	167mm	10/~ 13mm	2 extremos + bocal	90/76mm	~ 14mm
2	Úmero	166mm	~ 10/~ 13mm	2 extremos + bocal	85/81mm	~ 13,5mm
3	Úmero	164mm	~ 10/~ 13mm	2 extremos + bocal	-	~ 12,5mm
4	Úmero	165mm	~ 11/~ 13mm	2 extremos + bocal	-	~ 12,5mm
5	Ulna	162mm	~ 10/~ 10mm	2 extremos + bocal	-	~ 12,5mm
6	Ulna	162mm	~ 13/~ 14mm	2 extremos + bocal	-	~ 12,5mm
14	Úmero	165mm	~ 12,5/~ 14mm	2 extremos + bocal	79/86mm	~ 12,5mm
15	Úmero	163mm	~ 13/~ 7,5mm	2 extremos + bocal	-	~ 11,5mm
18	Úmero	164mm	~ 9,5/~ 7,5mm	2 extremos + bocal	78/87mm	~ 12mm
20	Ulna	163mm	~ 11,5/~ 10mm	2 extremos + bocal	80/83mm	~ 12,5mm
21	Úmero	140mm	~ 12/~ 11,5mm	2 extremos + bocal	-	~ 12mm
22	Úmero	133mm	~ 9/~ 10mm	2 extremos + bocal	72/60mm	~ 10,5mm
23	Úmero	134mm	~ 9/~ 12,5mm	2 extremos + bocal	61/74mm	~ 11mm
27	Rádio	126mm	~ 6/~ 7,5mm	2 extremos + bocal	63/62mm	~ 7,5mm
31	Rádio	116mm	~ 7/~ 5,5mm	2 extremos + bocal	-	~ 7mm

**Tabela 3.** Aerofones pré-históricos de Caral-Supe (Peru).

Fonte: Shady Solis *et al.* 2000: 2-3.

Nota: Os valores dos diâmetros são as médias dos dados originais.

### Ásia: China

Outro continente em que os achados arqueológicos de aerofones pré-históricos se concentram num só país é a Ásia<sup>9</sup>.

Segundo Zhang e colaboradores (1999), na região de Jiahu (Província de Henan, China central), seis flautas do neolítico inicial foram escavadas e se encontram em bom estado de conservação (Figura 4), além de fragmentos correspondentes a uns trinta outros aerofones.

Segundo o estudo estratigráfico, os 1.300 anos que abrangem as escavações em Jiahu correspondem a três períodos ou fases: (1) 6600-7000 AP; (2) 6200-6600 AP; e (3) ~ 5700-6200 AP Sem especificar a qual período ou fase cada aerofone pertence, Zhang informa que, feitas a partir de ulnas de garças, são todas flautas do tipo tocadas verticalmente e pertencentes à classe organológica H-S 421.111.12<sup>10</sup> (Tabela 4).



Fig. 4. Aerofones pré-históricos localizados em Jiahu.

Fonte: Zhang 1999: 367. De cima abaixo: M341:2, M341:1, M78:1, M253:4, M282:20, M282:21.

<sup>9</sup> Os casos informados por Raymond Meylan (1975: 21, *apud* Omerzel-Terlep 1997: 206), referindo diversas flautas de osso com tubo tipo aberto-fechado e seis furos, localizados em Tepe Gawra (Irã), e de presumível execução lateral, claros antecessores da flauta transversal, são datados entre 3000 e 4000 AP, não sendo, portanto, considerados como pré-históricos, já que a escrita cuneiforme na região antecede mais 1000 anos (ver Pozzer 1998-1999).

<sup>10</sup> Essa classificação corresponde a um aerofone de sopro direto, reto, sem aeroduto ou pito, com bisel longitudinal, de tubo individual aberto, com furos de digitação.

Aerofone	Dimensões	Furos	Diâmetros dos furos	Distâncias entre furos	Distância 1º furo ao bocal	Datação geral
M341:2	175 x ~10mm	6	~2mm	~20mm	~45mm	
M341:1	210 x ~10mm	5	~3mm	~28mm	~58mm	
M78:1	200 x ~10mm	7	~2mm	~15mm	~62mm	Neolítico inicial
M253:4	225 x ~11mm	8	~3mm	~15mm	~58mm	7.700-9.000 AP
M282:20	225 x ~11mm	7	~4mm	~20mm	~50mm	
M282:21	240 x ~12mm	7	~3mm	~20mm	~53mm	

**Tabela 4.** Aerofones pré-históricos localizados em Jiahu.

**Fonte:** Zhang, 1999: 367

#### Europa: Alemanha

Em sua revisão acerca de aerofones pré-históricos escavados na Europa, Turk e Kavur (1997) mencionam aerofones escavados em duas localidades alemãs entre 1973 e 1990, incluindo um resumo dos dados disponíveis que referimos na Tabela 5.

Com relação aos aerofones localizados em Geißenklösterle, os autores descrevem os materiais utilizados como “dois raios de cisne quebrados com buracos”, e, por sua vez, no que diz respeito ao aerofone oriundo de Ilsenhöhle, como “diáfise de mamífero” (Turk & Kavur 1997: 182-183) (Figura 5).

Local	Aerofone	Dimensões	Furos	Medidas dos furos	Distância entre furos	Datação
Geißenklösterle	I (fragm.)	126,5mm ~10mm	3 (elípticos)	5,3x3,4mm 3,5x3,0mm 2,8x2,4mm	~40mm ~30mm	36,800 ±1000 AP
Geißenklösterle	II (fragm.)	-	1	-	-	36,800 ±1000 AP
Ilsenhöhle	1	-	5	-	-	-

**Tabela 5.** Aerofones pré-históricos localizados na Alemanha.

**Fonte:** Turk & Kavur 1997: 182-183; Münzel et al. 2002: 108.

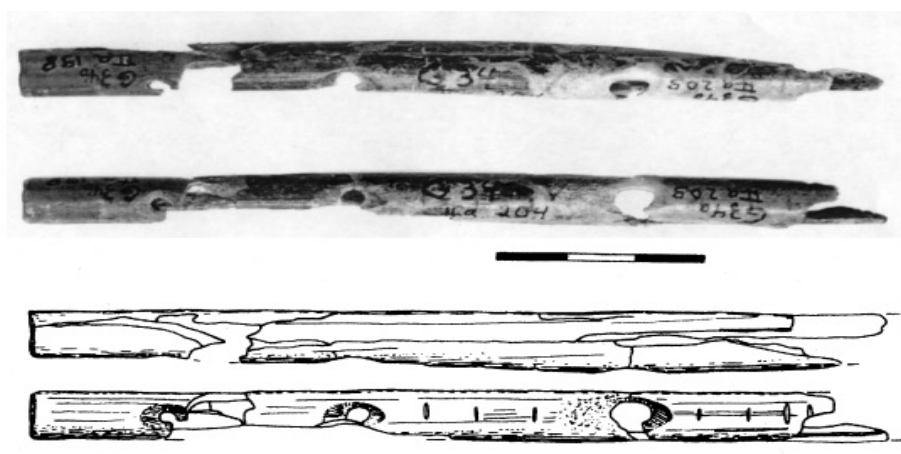


Fig. 5. Flauta de osso I localizada em Geißenklösterle (Alemanha).  
 Fonte: Münzel et al. 2002: 114.

Por sua vez, Conard e colaboradores (2009) relatam que entre 2005 e 2008 escavações foram realizadas em cavernas nos Alpes Suábios no sudoeste da Alemanha, mais especificamente em Hohle Fels e Vogelherd. Essas escavações produziram novas evidências paleolíticas sobre

a presumível tradição musical (ou apenas sonora?)<sup>11</sup> de humanos modernos na forma dos restos de flautas de osso fragmentadas, sendo capazes de identificar a espécie dos animais cujos ossos foram utilizados para fabricar as mesmas (Tabela 6).

Local	Aerofone	Matéria Prima	Dimensões	Nº de furos	Número de fragmentos	Horizonte geológico	Data da escavação
	1	Rádio de abutre	21,8 x 8,0mm	5	12		
Hohle Fels	2	Marfim de mamute	11,7 x 4,2mm	-	1	Paleolítico Superior	2008
	3	Marfim de mamute	21,1 x 7,6mm	-	1		
Vogelherd	1	Rádio de cisne	-	3	3	Paleolítico Superior	2005
	2	Marfim de mamute	-	-	1		2008

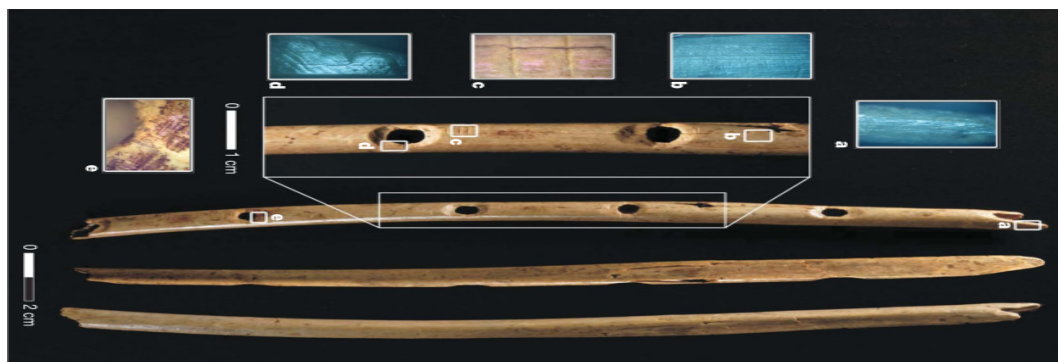
Tabela 6. Aerofones pré-históricos localizados na Alemanha.  
 Fonte: Conard et al. 2009: 739.

11 Embora diversos autores utilizem o adjetivo musical para descrever as tradições culturais nos quais os artefatos poderiam ter-se inserido, parece necessário chamar a atenção para a possibilidade de serem apenas tradições sonoras.



No caso do único aerofone de osso encontrado em Hohle Fels, o fabricante esculpiu dois entalhes profundos em forma de V em uma das extremidades do instrumento, presumivelmente para formar a extremidade proximal da flauta, na qual o músico teria soprado (Figura 6).

Com relação aos aerofones encontrados nas regiões de Hohle Fels, Vogelherd e Geißenklösterle, na Alemanha, Conard, Malina e Münzel (2009) concluem que foram confeccionados por um grupo humano que se estabeleceu na região há mais de 35.000 anos (Figura 7).



**Fig. 6.** Flauta de osso de Hohle Fels (Alemanha).

**Fonte:** Conard *et al.* 2009: 737.



**Fig. 7.** Imagem mais recente da Flauta de osso localizada por Conard em Geißenklösterle (Alemanha).

**Fonte:** Smithsonian Institute online (2022)<sup>12</sup>.

### Europa: Áustria

Em sua revisão acerca de aerofones pré-históricos escavados na Europa, Turk e Kaur (1997: 183) nos apresentam também os dados

que os pesquisadores austríacos consideraram relevantes para o estudo do único exemplar escavado na Áustria, ainda esclarecendo que a única informação disponível na bibliografia por eles revisada é que os furos são distribuídos em zigue-zague e que o aerofone foi construído a partir de uma tibia de urso jovem (Tabela 7).

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://tinyurl.com/yt77dwdt>>. Acesso em: 11/11/2021.

Local	Comprimento	Largura	Diâmetro	Furos	Diâmetros dos furos	Datação
Liegloch	-	-	-	4	-	-

**Tabela 7.** Aerofone pré-histórico localizado na Áustria.  
**Fonte:** Turk & Kavur 1997: 183.

### Europa: Eslovênia

Com relação aos aerofones pré-históricos encontrados na Eslovênia em 1995, em local próximo ao Rio Idrijca, em Reka, perto de Cerknjo, Turk (1997: 19-21) descreve, com a riqueza de detalhes de um relatório técnico, as características do entorno da referida escavação. Foram compilados diversos dados acerca do sítio onde foram escavados dois aerofones, assim como de algumas amostras usadas para a datação, a qual, segundo o C<sup>14</sup>, é de aproximadamente

35-54 mil anos AP, sendo a seriação de Urânio de aproximadamente 26-80 mil anos AP

Segundo Turk e Kavur (1997: 182), um dos aerofones localizados foi construído numa mandíbula de urso (presumivelmente jovem), com três furos produzidos na cavidade neural no lado lingual do osso. O segundo aerofone foi construído a partir do fêmur esquerdo de um urso jovem. Anos depois, Kunej e Turk (2000: 239-240) informaram novos detalhes da escavação e apresentaram uma descrição mais completa do segundo aerofone, de evidente formato cônico (Tabela 8)<sup>13</sup>.

Local	Comprimento	Larguras extremas	Diâmetros internos	Furos	Diâmetros dos furos	Distâncias ao bucal
Potočka Zijalka	-	-	-	3	5-6mm 5mm 5mm	17mm 19mm 24mm
Divje Babe I	113,6mm	17,0mm 23,5mm	10,0mm 13,0mm	5 (2 completos)	- 9,7mm 9,0mm - - (posterior)	- 35mm

**Tabela 8:** Aerofones pré-históricos localizados na Eslovênia.  
**Fonte:** Turk & Kavur 1997: 182.

<sup>13</sup> Uma revisão das condições do achamento e escavação da flauta de Divje Babe I pode ser lida em Turk e Dimkaroski (2011).

## Europa: França

Em sua revisão acerca de aerofones pré-históricos escavados na Europa, Turk e Kavur (1997: 181 e 183-184) citam aerofones do paleolítico superior escavados em três localidades francesas. Sobre a de Abri Blanchard (Sergeac, Dordogne), dizem-nos ser feita do osso de ave e compostos por 4 furos anteriores e 2 posteriores, sem referir dimensão alguma. Sobre os aerofones de Isturitz (Bayonne, Pirineus Atlânticos), “local com o maior número de ossos de aves com furos que foram classificados como flautas” (Turk & Kavur 1997: 183), apenas nos apresentam uma descrição geral das variações no número de furos e nas suas dimensões, sem especificações. No que diz respeito ao aerofone achado em Pas de

Miroir, ele foi construído a partir de osso não identificado, embora pareça ser uma ulna de veado ou corça (Atema 2004: 19). Os exemplares foram datados como pertencendo a diversos períodos do paleolítico superior na Europa<sup>14</sup>.

Acerca da flauta calcolítica escavada na caverna funerária de Veyron (perto de Aveyron, nos Pirineus ao sul da França), García Benito (2011) informa que foi feita a partir de cúbito de abutre, tendo como medidas: 17,6cm de comprimento total; 1,4cm por 1,2cm de largura na parte superior e 1,2cm por 1,1cm de largura na parte inferior; 0,8cm de comprimento por 0,7cm de largura tem a abertura quadrada-bisel (AC). Ainda informa que há 0,5cm do final superior ao começo da AC.<sup>15</sup> Os restantes dados coletados foram reunidos na Tabela 9.

Local	Aerofones	Nº de furos	Dimensões dos furos (mm)	Distâncias entre furos (mm)	Datação
Abri Blanchard	1	4 anteriores 2 posteriores	-	-	Aurignaciano I?
Isturitz	(nº não informado de aerofones)	de 2 a 4	Ø entre 2 e 7 (circulares) de 2x3 a 6x7 (furos ovais)	~ 30mm (a mais frequente)	Aurignaciano I a Aurignaciano III? Ou Gravetiano?
Pas de Miroir	1	4 anteriores 2 posteriores	-	-	Magdaleniano
Veyreau	1	6	1º - 7x6 2º - 6x6 3º - 6x6 4º - 6x6 5º - 7x6 6º - 3x3a4	1º-2º: 14 2º-3º: 18,5 3º-4º: 22,5 4º-5º: 21,5 AC-1º: 77,5 6º-final inf.: 2 5º-final inf.: 10,5	Calcolítico final (2500-2000 AP)

**Tabela 9.** Aerofones pré-históricos localizados na França.

**Fonte:** Turk & Kavur 1997: 181 e 183; García Benito, 2011.

14 Infelizmente grande parte da bibliografia referida por Turk e Kavur (1997) ficou fora do nosso alcance.

15 Infelizmente não foi possível ter acesso ao trabalho de Fages e Mourer-Chauviré (1983).

Europa: Bélgica

O aerofone escavado no sítio de Goyet (denominado como Goyet 132), segundo Turk e Kavur (1997: 184), é feito de osso de membro não determinado (Tabela 10).

Europa: Hungria

Acerca do aerofone escavado na Hungria, Turk e Kavur (1997: 181), baseados nos trabalhos de Vertes (1955), informam que foi construído a partir do fémur de um urso jovem (Tabela 11).

Local	Dimensões	Nº de furos	Dimensões dos furos	Distâncias entre furos	Datação
Goyet	-	1 anterior no extremo 1 posterior no centro	-	-	Paleolítico médio ou superior

**Tabela 10.** Aerofone pré-histórico localizado na Bélgica (Goyet 132).  
**Fonte:** Turk & Kavur 1997: 184.

Local	Dimensões	Furos	Diâmetros dos furos <sup>16</sup>	Distância entre furos	Datação
Istállöskö	-	2 anteriores  1 posterior	6mm (extremo proximal) 10x13mm (extremo distal)  7mm (centro)	65mm	Entre 30,900 ± 600 AP e 31.540 ± 660 AP

**Tabela 11.** Aerofones pré-históricos localizados na Hungria.  
**Fonte:** Turk & Kavur 1997: 181-182.

Europa: República Tcheca

No que diz respeito à República Tcheca, Turk e Kavur (1997: 184) mencionam um único aerofone, encontrado em Pekárna (perto de Brun), feito de osso de ave com origem em aproximadamente 12.940 AP, porém não nos fornecem mais dados sobre ele (Tabela 12).

Europa: Noruega

Em seu trabalho sobre tipologias de aerofones pré-históricos, Omerzel-Terlep (1997: 210) inclui três casos construídos a partir de ossos de animais. Ainda, a revisão do sítio web do Norsk Folkemuseum permitiu a inclusão de mais um instrumento. Os dados disponíveis foram incluídos na Tabela 13.

<sup>16</sup> Segundo Horusitzky (1955: 133, *apud* Turk & Kavur 1997: 181), os diâmetros dos furos são diferentes: 5,5mm, 6mm e 11mm.

Local	Material	Dimensões	Furos	Diâmetros dos furos	Datação
Pekárna	Osso de ave	-	-	-	12.940 ±250 AP ou 12.670 ±80 AP

**Tabela 12.** Aerofones pré-históricos localizados na República Tcheca.

**Fonte:** Turk & Kavur 1997: 184.

Local	Material	Comprimento	Furos	Diâmetros dos furos	Datação	Obs.
Hallingdal	Osso bovino	257mm	4 anteriores	-	-	
-	Osso de ovelha ou cabra	152mm	4 anteriores	-	-	Norsk Folkemuseum, Oslo
-	Osso de coelho	129mm	3 anteriores 1 posterior	-	-	
Hallingdal	Osso	153x38mm	3 anteriores + fenda bisel	-	-	NF.1964-0171 Norsk Folk.

**Tabela 13.** Aerofones pré-históricos localizados na Noruega.

**Fonte:** Omerzel-Terlep 1997: 210; Norsk Folkemuseum online



**Fig. 8.** Aerofone pré-histórico NF.1964-0171 localizado em Hallingdal.

**Fonte:** Norsk Folkemuseum online<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://tinyurl.com/y46n2z4e>>. Acesso em: 03/11/2021.

### Europa: Suécia

Lund (1985: 9)<sup>18</sup>, depois de fazer um resumo dos numerosos aerofones localizados na Suécia, dedica interessante discussão a dois aerofones específicos, ambos localizados na região de Västergötland: um em Falköping e outro em Medalplana. Enquanto o primeiro consiste em um tubo com fenda de sopro e bisel com extremo

distal aberto (Lund 1985: 11), o segundo conta com vários furos e fenda de sopro, atualmente conservado no Museu Regional de Skara (Lund 1985: 12) (Figuras 9 e 10).

Considerando os locais no contexto europeu e o C<sup>14</sup>, o autor afirma que poderiam ser datados de 4000 AP. O autor ainda discute se o passado musical da Suécia não seria mais antigo do que o período medieval (Tabela 14).

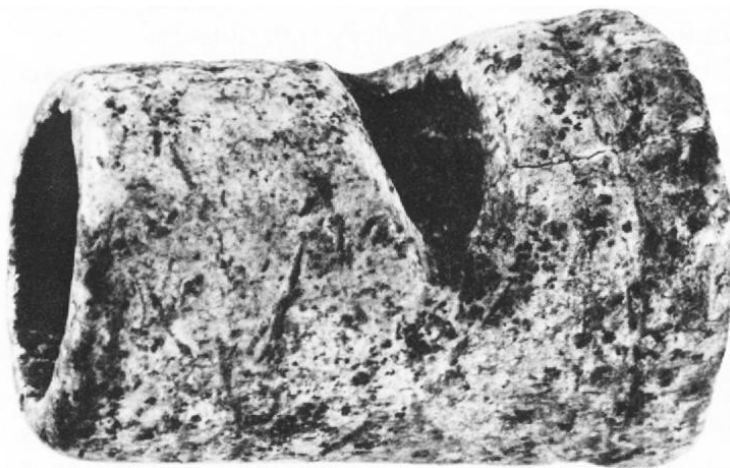


Fig. 9. Apito pré-histórico localizado em Falköping.

Fonte: Lund 1985: 11.

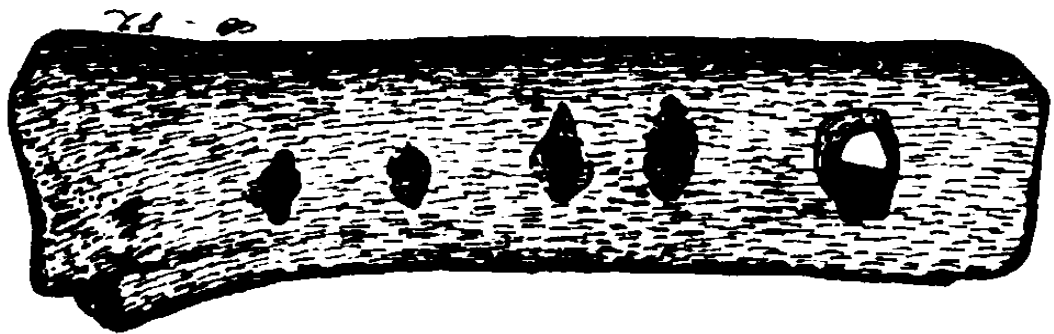


Fig. 10. Flauta pré-histórica localizada em Medalplana.

Fonte: Lund 1985, p.12.

18 Lund (1985: 9) refere um total de 214 achados arqueológicos definidos como flautas (determinadas ou presumíveis) até 1980.

Local	Material	Dimensões	Furos	Diâmetros dos furos	Distâncias dos furos	Datação	Obs.
Falköping	Osso de ovelha	30x1,5-2mm	1	bisel	-	Neolítico tardio	-
Medalplana	Osso de porco	85x~32mm	4	-	-	Neolítico tardio	Museu Regional de Skara

**Tabela 14.** Aerofones pré-históricos localizados na Suécia.

**Fonte:** Omerzel-Terlep 1997: 210; Lund 1985: 12.

#### Europa: Ucrânia

Em sua revisão acerca de aerofones pré-históricos escavados na Europa, mais

especificamente na Ucrânia, Turk e Kavur (1997: 184) mencionam dois aerofones escavados em Molodova V (perto de Kharkiv), cujos dados apresentamos na Tabela 15.

Local	Aerofone	Material	Dimensões	Furos	Diâmetros dos furos	Datação
Molodova V	Flauta do estrato 4	Chifre de rena ou alce	-	4 (anteriores)	5x2mm 6x3mm 2x2mm	Magdaleniano 17,000 ± 1,400 AP
				2 (posteriores)	2x4mm 1,5x2mm 1,5x2mm	
	Flauta do estrato 2	-	-	-	-	11,900 ±238 AP ou 12,300 ±140 AP

**Tabela 15.** Aerofones pré-históricos localizados na Ucrânia.

**Fonte:** Turk & Kavur 1997: 184.

#### Testes acústicos em tubos pré-históricos

Vale aqui avaliar as experiências realizadas com relação a testes acústicos e dos sons efetivamente produzidos pelos tubos sonoros pré-históricos não brasileiros, ao tempo que observaremos as condições, limitações e tecnologias consideradas

e/ou utilizadas no processo.

Em primeiro lugar, lidar com artefatos pré-históricos requer um alto nível de cuidado, cautela e precaução com a integridade material do objeto. Em função disso, não é incomum encontrar comentários como o de Barber e colaboradores (2009: 95), quando afirmam que devido à “sua fragilidade, o instrumento não

podia ser tocado. A condição de preservação da flauta destaca um dilema comum na arqueologia da música: a quase impossibilidade de replicar e testar a acústica de muitos instrumentos antigos<sup>19</sup>. No entanto, diversas são as iniciativas tanto de utilizar os originais (tomados os devidos cuidados), quanto de produzir réplicas com diversos graus de sucesso.

No que diz respeito às possíveis notas ou frequências que os aerofones até aqui referidos poderiam produzir na prática, constam algumas tentativas de reconstrução usando os artefatos originais (quando possível) ou produzindo réplicas em materiais diversos, realizados diversos testes acústicos com aproveitamento de variada tecnologia, com diferentes resultados, tanto em aerofones

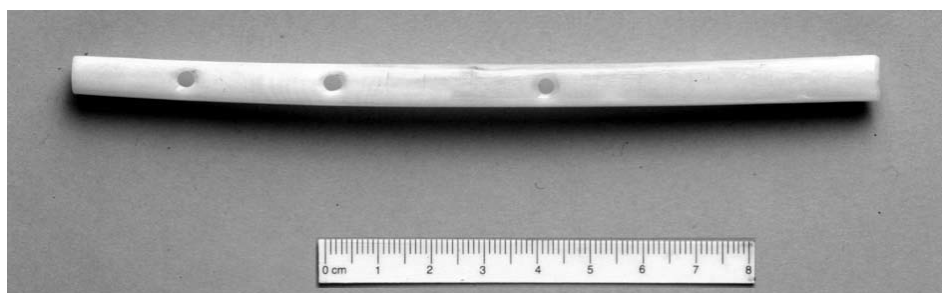
pré-históricos alemães, quanto suecos, franceses, chineses e peruanos, como veremos a seguir.

#### Aerofones pré-históricos alemães

Münzel e colaboradores (2002) informam que, de início, foi necessário reconstruir (restaurar) a flauta de osso I escavada no sítio de Geißenklösterle, com aplicação de cera nas partes faltantes (Figura 11) para, a partir daí, construir uma réplica da flauta para testes acústicos e sonoros (Figura 12). Tais processos foram realizados pelo próprio escavador, Joachim Hahn, em parceria com Wulf Hein (ver Hahn & Hein, 1995, 1998; Hein, 1998).



**Fig. 11.** Flauta I de Geißenklösterle restaurada com cera.  
**Fonte:** Münzel *et al.* 2002: 115.



**Fig. 12.** Réplica da Flauta I de Geißenklösterle.  
**Fonte:** Münzel *et al.* 2002: 116.

<sup>19</sup> No original: “Because of its fragility, the instrument could not be played. The preservation condition of the flute highlights a common dilemma in music archaeology: the near-impossibility of replicating and testing the acoustics of many ancient instruments.”



Segundo Hahn observou, este aerofone pode ser tocado sem nenhum tipo de embocadura, simplesmente soprando pelo tubo. As notas assim obtidas chegam a produzir uma escala pentatônica com tessitura meio-aguda/aguda (Tabela 16).

Como Münzel e colaboradores (2002: 109) explicam, “Os tons são gerados nos próprios buracos, porque esses buracos não são perfurados verticalmente, mas cortados ou raspados horizontalmente, de modo que

as bordas afiadas dos orifícios para os dedos funcionam como um bisel”<sup>21</sup>.

#### Aerofones pré-históricos suecos

Também trabalhando com réplicas da flauta e do apito escavados em sítios arqueológicos da Suécia, Lund (1985) informa que foram acrescentados tampos de cera no extremo proximal (onde fica o bocal do aerofone), assim permitindo a produção de sons. Os resultados foram incluídos na Tabela 17.

Aerofone replicado	Notas* ~ Freqüências (Hz)	Intervalo/Modo/Escala	Tessitura
Flauta 1	~ Lá6 ~ 1760 ~ Si6 ~ 1980-2090 ~ Dó7 ~ 2090-2220 ~ Mi7 ~ 2640-2790 ~ Fá7 ~ 2790	Pentatônica	meio-aguda/aguda

**Tabela 16.** Notas resultantes nos testes com a flauta 1 de Geißenklösterle.

**Fonte:** Münzel et al. 2002: 109<sup>20</sup>.

Sítio de origem	Aerofone	Notas (~)	Intervalo /Modo/ Escala	Tessitura
Falköping	Apito	Sol7 (Sol6 se tapado)	Oitava	meio-aguda/aguda
Medelplana	Flauta	Lá6-Sib6-Si6-Dó7-Dó#7	Cromática em âmbito de 3ª maior	meio-aguda/aguda

**Tabela 17.** Notas resultantes nos testes dos aerofones pré-históricos suecos.

**Fonte:** Lund 1985: 11-13.

Nota: Lund escreve o Sol7 como G<sup>'''</sup> (notação Helmholtz).

<sup>20</sup> Münzel et al. (2002) escrevem as notas como A3, B3, C4..., como se o Lá=220Hz fosse o A1. Nesta tabela adaptamos a notação ao marco teórico-metodológico oportunamente definido.

<sup>21</sup> No original: “The tones are generated at the fingerholes themselves, because these holes are not drilled in vertically, but cut or scraped in horizontally, so that the sharp edges of the fingerholes work like an aperture.”

Devido à distância entre os furos, não informada, mas considerada no texto como apertada, Lund informa que

é apenas com grande dificuldade que um adulto pode dominar a flauta com técnicas convencionais de tocar. O *'dedilhado de forquilha'* funciona, assim como também cobrir dois buracos com um dedo, mas esse dedilhado produz sons semelhantes ao canto dos pássaros em vez de melodias no sentido moderno. Essas 'canções de pássaros' podem ser combinadas com tons trinado [ou tremolados?] se o dedo for movido para frente e para trás sobre os orifícios. Usada desta forma, a flauta torna-se uma ferramenta sonora perfeita para imitar pássaros e, possivelmente, essa é sua função original. Por outro lado, a flauta é mais adequada para a mão de uma criança - uma criança de 10 anos pode tocá-la com facilidade usando o dedilhado convencional sem que nenhum dos dedos se sobreponha. Poderia ser uma flauta de criança, talvez uma ferramenta de som de pastor (Lund 1985: 13, grifo nosso)<sup>22</sup>.

#### Aerofones pré-históricos franceses

Dos aerofones pré-históricos localizados em Abri Blanchard, Pas du Miroir e Isturitz constam diversas tentativas de reconstrução (ou replicação) realizadas para testes acústicos, com diversos resultados. A investigação realizada por Atema (2004) deu resultados interessantes,

22 No original: "On account of the cramped position of the finger-holes, it is only with great difficulty that an adult can master the flute with conventional playing techniques. 'Forked fingering' works, as also covering two holes with the one finger, but such fingering produces birdsong-like sounds rather than melodies in the modern sense. These 'bird-songs' can be combined with trilling tones if the finger is moved forwards and backwards over the holes. Used this way, the flute becomes a perfect sound tool for imitating birds and possibly, this is its original function. On the other hand, the flute is more suited to a child's hand - a 10-year old can play it with ease using conventional fingering without any of the fingers overlapping. Could this instead be a child's flute, maybe a herdsboy's sound tool".

sobretudo no que diz respeito à de Pas du Miroir e Veyrau. Embora a primeira versão da réplica não tenha sido construída por ele, lhe ajudou muito a desenvolver sua própria versão de réplica (Figura 13), não para ser tocada como se fosse uma quena<sup>23</sup>, mas como se fosse uma flauta doce.

Uma reconstrução inicial enviada a mim em 1984 por Mark Newcomer do Museu Britânico, através dos bons ofícios de John Pfeiffer, autor de *The Creative Explosion* (1982), sugeria que era uma flauta "quena". Ao tocá-lo no lábio superior em vez do lábio inferior habitual, pude extrair sons e melodias desse modelo [...].

No entanto, após um exame cuidadoso do original em Londres (10 de setembro de 1986), descobri superfícies de quebra que sugeriam que esta flauta era uma flauta de bocal [tipo flauta doce] como a flauta de Veyreau. Para fazer uma flauta assim a partir de um osso longo, deve-se chanfrar o orifício de tom e direcionar o fluxo de ar para essa borda chanfrada. Para direcionar o ar de forma eficaz, deve-se esculpir um pequeno canal ao longo do interior do tubo acima do orifício de tom. Isso se torna um ponto fraco. O original foi quebrado exatamente naquele lugar, deixando um entalhe em U acima dos orifícios dos dedos. O bisel na parte inferior do U e uma saliência fina ao longo de um dos lados do U são bons indicadores de que uma peça foi quebrada, correspondendo diretamente ao ponto fraco. A flauta tem quatro orifícios para os dedos na frente e dois atrás para os polegares. [...], as possibilidades de afinação e dedos desta flauta são tão flexíveis que se pode facilmente tocar uma escala cromática e até um glissando como um apito de êmbolo. O intervalo pode ser estendido abaixo de Ré# para

23 A quena é um instrumento musical de sopro tradicional dos Andes, incluindo países como Peru, Bolívia, Equador, Colômbia, Chile e Argentina, sendo um dos instrumentos mais antigos das culturas indígenas andinas, construído como tubo com 6 furos e fenda na extremidade proximal do instrumento e sem bisel, para ser tocado em posição longitudinal (vertical).

incluir Ré-Dó# fechando parcialmente a extremidade aberta do tubo com um dedo (Atema 2004: 19-21)<sup>24</sup>.

Semelhantemente, a sua análise acústica a partir de réplica da flauta de Veyreau, feita de ulna de abutre (incluindo seus ornamentos em baixo relevo e cordão para pendurar no pescoço), deu como resultado, quando tocada direto, um conjunto de notas que Atema não conseguiu definir, não sendo nem pentatônica nem diatônica (Tabela 18).

Ainda observa que “Quando não estiver tocando direto, a afinação de cada tom pode ser modulada por um passo cromático completo.

Isso permitiria que toda a escala cromática fosse tocada e mais um pouco” (Atema 2004: 19)<sup>25</sup>.

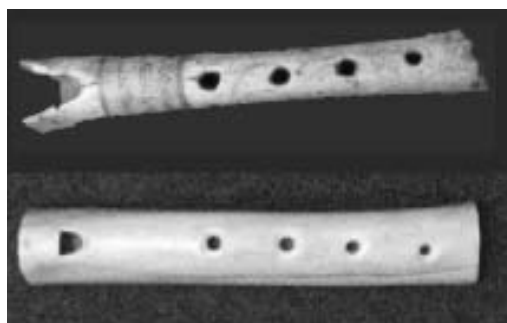


Fig. 13. Original e réplica da flauta de Pas du Miroir. Fonte: Atema 2004: 19.

Sítio de origem	Aerofone	Notas (~)	Intervalo /Modo/ Escala	Tessitura
Pas du Miroir	Flauta	Ré#8-Mi8-Fá#8-Sol#8-Lá#8-Si8-Dó9#-Ré#9-Mi9-Fá#9-Sol#9	Oitava e meia diatônica	muito aguda/ agudíssima
Veyreau <sup>26</sup>	Flauta	Lá#5-Si5-Dó#6-Ré#6-Fá#6-Sol#6-Lá#6-Si6-Dó#7-Ré#7	Oitava e meia (quase) diatônica <sup>27</sup>	meio aguda / aguda

Tabela 18. Notas resultantes nos testes dos aerofones pré-históricos franceses.

Fonte: Atema 2004: 19<sup>28</sup>.

24 No original: “An early reconstruction sent to me in 1984 by Mark Newcomer of the British Museum, through the good offices of John Pfeiffer, author of *The Creative Explosion* (1982), suggested that it was a ‘quena’ flute. By playing it off the upper lip instead of the customary lower lip I could coax sound and melodies out of this model. [...] However, upon careful examination of the original in London (10 September 1986) I discovered break surfaces that suggested that this flute was a fipple flute like the flute of Veyreau. To make a fipple flute from a long bone, one must bevel the tone hole and direct the air stream towards this bevelled edge. To direct the air effectively, one should carve out a small channel along the inside of the pipe above the tone hole. This becomes a weak spot. The original was broken in exactly that place, leaving a U-notch above the finger holes. The bevel at the bottom of the U and a fine protrusion along one of the sides of the U are good indicators that a piece was broken off, corresponding directly with the weak spot. The flute has four finger holes in front and two at the back for the thumbs. [...] However, the pitch

and finger possibilities of this flute are so flexible that one can easily play a chromatic scale and even a glissando like a slide whistle. The range can be extended below D# to include D-C# by partially closing the open end of the pipe with a finger.”

25 No original: “When not playing straight, the pitch of each tone can be modulated by a full chromatic step. This would allow the entire chromatic scale to be played and then some.”

26 Também ver García Benito *et al.* 2016.

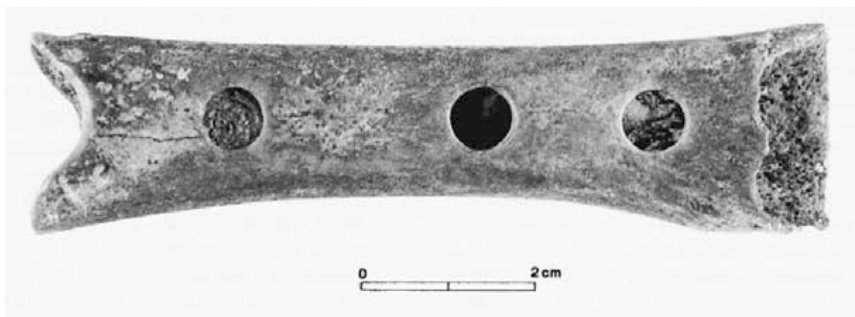
27 Escala de Si maior sem o 4º grau (Mi).

28 Interessante estudo acústico comparativo de numerosos aerofones realizadas em falanges de animais achadas em sítios arqueológicos na França foi realizado por Dauvois (2018).

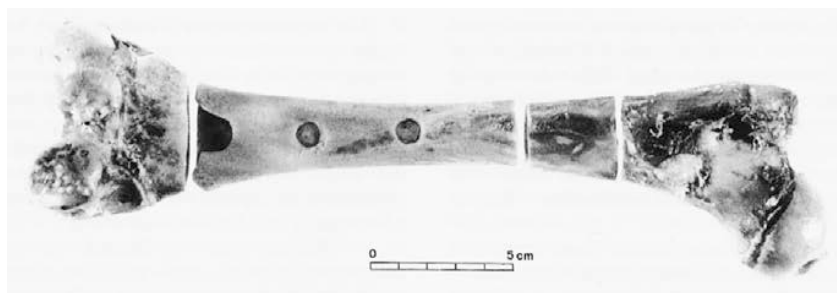
### Aerofones pré-históricos eslovenos

Iniciando com tentativas de reconstrução utilizando cana e bambu, à guisa de estudos acústicos preliminares, sobretudo aqueles relativos às formas de excitação do ar e à afinação, Kunej

descreve sumariamente o processo em termos gerais, sem, no entanto, dar dados específicos e quantitativos sobre os seus resultados. Tais resultados foram comunicados por Atema (2004) (Figuras 14 e 15) e posteriormente revisitados por Turk e Dimkaroski (2011) (Figura 16).



**Fig. 14.** Reconstrução da flauta de osso de Divje Babe I (Eslovênia).  
**Fonte:** Kunej 1997: 186.



**Fig. 15.** Outra reconstrução da flauta de Divje Babe I a partir de fêmur recente de urso marrom.  
**Fonte:** Kunej 1997: 187.



**Fig. 16.** Réplica da flauta de osso de Divje Babe I (Eslovênia)  
**Fonte:** Turk e Dimkaroski 2011: 254.

Segundo Atema (2004: 20), Kunej e Omerzel-Terlep testaram a flauta eslovena partindo do pressuposto de ser tocada como quena, assim

produzindo um som claro cujas notas foram incluídas na Tabela 19. Atema ainda considera a possibilidade de ser tipo flauta doce que perdeu o tampo do bocal.

Aerofone	Notas (˘)	Intervalo /Modo/Escala	Tessitura
Flauta	Sib6-Si6-Dó7-Dó#7-Ré7-Ré#7	Cromática em âmbito de 3ª maior	meio-aguda/aguda

**Tabela 19:** Notas resultantes nos testes da flauta de Divje Babe I.

**Fonte:** Atema 2004: 20.

### Aerofones pré-históricos chineses

No caso do estudo acústico de cinco das flautas pré-históricas escavados em Jiahu, escolhidas para representar diversas fases estratigráficas da ocupação na região (sendo a fase I a mais antiga), Zhang et al (2004) apresentam os dados obtidos após a conclusão da análise acústica das flautas de osso. As análises musicais das flautas buscaram determinar que notas podem ser produzidas abrindo cada furo de cada instrumento (Tabela 20).

Para isso foi utilizado o Stroboscopp, um estroboscópio de análise sonora (Zhang et al, 1999), fabricado pela C. G. Conn Ltd. (Indiana, EUA).<sup>29</sup> Sobre as considerações metodológicas na avaliação das condições experimentais e seus resultados, os autores explicam:

Cada flauta foi testada várias vezes. Pequenas discrepâncias existiram entre os testes no mesmo buraco. Os instrumentos de sopro são tocados com a boca, onde o ângulo, a força e a pressão do ar dificultam a consistência precisa em diferentes tentativas; portanto, pequenas variações foram antecipadas. Aqui nos referimos à frequência do som produzido por cada furo como sua nota, e relatamos as notas em termos da configuração moderna, Dó, Dó#, Ré, Mib, e assim por diante. A variação

de altura moderna padrão é relatada em centavos, sendo 100 centavos as divisões de um semitom. As alturas relatadas nas tabelas a seguir são as alturas medianas. Elas são comparáveis à mediana nas estatísticas, onde as alturas do mesmo buraco de diferentes testes foram organizadas em ordem do grave ao agudo e, em seguida, o tom médio foi selecionado. Como cada uma das flautas selecionadas foi testada um número par de vezes, o tom mais representativo, ou mais “moderado” entre os dois tons médios, é relatado nas tabelas. As classes de afinação referem-se a todas as notas da mesma afinação de diferentes oitavas. A seta para cima (↗) é usada nas tabelas para indicar uma nota uma oitava acima, e a seta para baixo (↘) uma nota uma oitava abaixo. O intervalo é a mudança aproximada no tom de um furo para o próximo na flauta (por exemplo m3, uma terça menor), e o tamanho intervalar é o intervalo real medido em centavos. As escalas de que uma flauta é capaz são mostradas como uma série de numerais numerados a partir da nota chave (=1) (Zhang et al. 2004: 770-771)<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Para mais informações sobre como funciona o Stroboscopp, ver Jones (1970).

<sup>30</sup> No original: “Each flute was tested several times. Minor discrepancies existed between tests on the same hole. Wind instruments are played with the mouth, wherein the angle, strength, and air pressure make it difficult to be precisely consistent in different trials; therefore, slight variations were anticipated. We here refer to the frequency of the sound made by each hole as its pitch, and report pitches in terms of the modern configuration, C, C#, D,

No texto de Zhang e colaboradores (2004) constam alguns detalhes que, devido às eventuais questões que poderiam levantar (sobretudo com relação à validade dos dados produzidos), precisamos observar e comentar, mesmo que brevemente.

Quando os autores afirmam que “O buraco vai do 1 mais próximo da boca do tocador, até o 5 (ou mais alto) mais distante da boca do tocador, ou no final da flauta; tubo é a flauta sozinha com todos os orifícios cobertos”<sup>31</sup> (Zhang *et al.* 2004: 772, grifo nosso), não parece afirmação consistente com a física básica dos tubos sonoros, já que quanto maior a distância do bocal, mais grave seria o som produzido, e não mais alto ou agudo.

No entanto, essa aparente confusão não parece ter se refletido nos dados em si.

Ainda, quando os autores afirmam que “Nos testes tonais apresentados acima, não encontramos evidências de música polifônica, ou seja, música com duas ou mais alturas simultâneas” (Zhang *et al.* 2004: 772, grifos nossos)<sup>32</sup>, seria necessário se questionar como isso seria possível, já que, por um lado, os testes foram supostamente realizados em uma flauta de cada vez, e, por outro, em termos gerais, os aerofones tipo flauta são considerados instrumentos monofônicos, isto é, produzem apenas um som por vez<sup>33</sup>.

Fase	Flauta	Furos	Notas (˜) ±Cents	Intervalo /Modo /Escala	Tessitura
I (7000-6600 AP)	M341:1	5	Sol5-5 Lá#5+10 [˜ Sib5] Dó6+35 Ré#6+17 [˜ Mib6] Sol6+10 Dó7-7	Oitava e meia / Escala em Mib [ou i, iii, V, vii da escala de dó menor?]	Meio-aguda/aguda

(continua)

**Tabela 20.** Notas resultantes nos testes das flautas de Jiahu.

**Fonte:** Zhang *et al.* 2004: 772.

Eb, and so forth. The variation from the standard modern pitch is reported in cents, 100 cents being the divisions of a semi-tone. The pitches reported in the following tables are the median pitches. They are comparable to the median in statistics where the pitches of the same hole from different tests were organised in order from low to high, and then the middle pitch was selected. Since each of the selected flutes was tested an even number of times, the more representative, or the more “moderate” pitch among the two middle pitches, are reported in the tables. Pitch classes refer to all the notes of the same pitch from different octaves. The up arrow (↑) is used in the tables to indicate a note an octave higher, and the down arrow (↓) a note an octave lower. The interval is the approximate change in pitch from one hole to the next on the flute (for example m3, a minor third), and the intervallic size is the actual interval measured in cents. The scales of which a flute is capable are showing as a series of numerals numbered from the keynote (=1).”

31 No original: “The hole runs from 1 nearest to the player’s mouth, to 5 (or higher) farthest to the player’s

mouth, or at the end of the flute; pipe is the flute alone with all holes covered.”

32 No original: “In the tonal tests presented above, we had found no evidence of polyphonic music, i.e. music with two or more simultaneous pitches. Therefore, the intervals available on these wind instruments can be regarded as musical elements, and the relational structure between them can be considered as cognitive system of music. The increase of conjunct intervals indicates that musical material of higher variability can be produced, thus implying an increase in complexity. Variation of the relational structures of the two Phase 1 flutes illustrates that the musical cognitive system during this time period might have been changing.”

33 Dada a natureza especificamente acústica dos testes, não parece cabível tecer considerações sobre o uso dos instrumentos em procedimentos técnicos composicionais contrapontísticos do tipo polifônico.

Fase	Flauta	Furos	Notas (~) ±Cents	Intervalo /Modo /Escala	Tessitura
II (6600-6200 AP)	M341:2	6	Lá#5+5 [~ Sib5] Dó6+8 Ré6+5 Fá6+9 Sol6+10 Lá#6+5 [~ Sib6] Ré7+10	Oitava e meia / Pentatônica em Fá [ou em Sib?]	Meio-aguda/aguda
	M282:20	7	# Fá5-10 [Fá#?] <sup>34</sup> Lá5-60 Si5-82 Dó6-30 Ré6-30 Mi6-30 # Fá6-30 [Fá#?] Lá6-30	Décima / Escala em Ré [mi sem iii grau?]	Meio-aguda/aguda
	M282:21	7	#Fá5+5 [Fá#?] Lá5-31 Lá5+35 <sup>35</sup> Dó6+12 Ré6-32 Fá6+15 #Fá6+50 [Fá#?] #Lá6-33	Décima / Escala em Ré [ou em Sib?]	Meio-aguda/aguda
III (6200-5800 AP)	M253:4	8	#Fá5-5 [Fá#?] Lá5-20 #Lá5+35 [Lá#?] Dó6-50 #Dó6-32 [Dó#?] Ré6-8 #Ré6+38 [Ré#?] Fá6+15 Sol6+15	Nona / Escala em Dó [ou em Sib?]	Meio-aguda/aguda

Tabela 20. Continuação

34 Notação confusa, não tradicionalmente utilizada em música.

35 Ao comparar a diferença de 65 centavos de semitom com relação ao furo anterior, segundo informada pelos autores, com a imagem das flautas (Zhang *et al.* 2004: 773) parece apontar algum tipo de engano. Assim parece confirmar a atribuição de 7º grau que os autores fazem ao segundo Lá na tabela 5 do seu texto (Zhang *et al.* 2004: 774).

### Aerofones pré-históricos peruanos

No que diz respeito aos testes acústicos realizados por Shady Solís e colaboradores (2000) nas flautas escavadas em Caral-Supe, eles informam que

Levando em consideração as características físicas das flautas, é possível pensar que quatro diferentes condições de digitação poderiam ser dadas para sua execução (Figura [17], de cima para baixo):

Condição fechada-fechada (tipo C1):  
cobrindo ambas as extremidades da flauta,

Condição fechada-aberta (tipo A1):  
cobrindo a extremidade do meio tubo esquerdo e deixando livre a extremidade do meio tubo direito,

Condição aberto-fechado (tipo B1):  
cobrindo a extremidade do meio tubo direito e deixando livre a extremidade do meio tubo esquerdo,

Condição aberto-aberto (tipo C2): deixando ambas as extremidades do tubo livres.

Além disso, foram considerados os tipos A2, B2 e C3, que correspondem às mesmas condições de digitação A1, B1 e C2, mas com maior velocidade no fluxo de ar (Shady Solís *et al.* 2000: 4)<sup>36</sup>.

Das quinze flautas pré-históricas antes descritas, os autores apenas informam os resultados dos testes acústicos realizados em réplicas feitas em PVC das flautas 5, 6 e 15, das quais se realizaram análises FFT<sup>37</sup> em dois canais dos diferentes espectros sonoros resultantes da sua excitação, a partir dos quais foram coletados os dados apresentados na Tabela 21. Foram utilizados microfones tipo “sonda” (*probe*) para medir a pressão sonora nas flautas.

Além de algum resultado eventualmente questionável (como no caso da flauta 15), é mister observar que a obturação dos orifícios laterais não foi realizada superficialmente, como aconteceria com a aplicação dos dedos nos

extremos dos tubos, mas com o uso de tampos profundos que preencheram os meios tubos até o tabique (Shady Solís *et al.* 2000: 6)

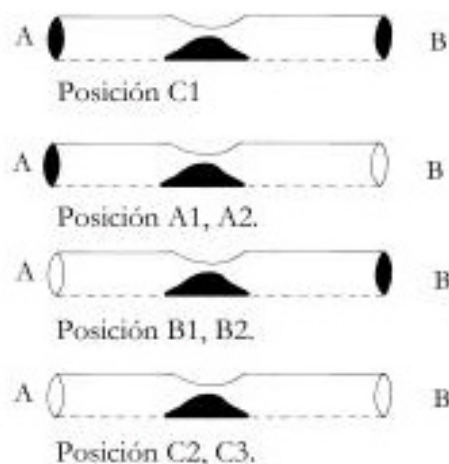


Fig. 17. Posições de digitação nas flautas de Caral-Supe.

Fonte: Shady Solís *et al.* 2000: 4.

36 No original: “Tomando en consideración las características físicas de las flautas, es posible pensar que se podrían dar cuatro diferentes condiciones de digitación para su ejecución (figura 16, de arriba hacia abajo):

Condición cerrado-cerrado (tipo C1): tapando ambos extremos de la flauta,

Condición cerrado-abierto (tipo A1): tapando el extremo del semi-tubo izquierdo y dejando libre el extremo del semi-tubo derecho,

Condición abierto-cerrado (tipo B1): tapando el extremo del semi-tubo derecho y dejando libre el extremo del semi-tubo izquierdo,

Condición abierto-abierto (tipo C2): dejando libres ambos extremos del tubo.

Adicionalmente, se consideraron los tipos A2, B2 y C3 que corresponden a las mismas condiciones de digitación A1, B1 y C2 pero con una mayor velocidad en el flujo de aire.”

37 Se denomina Transformada Rápida de Fourier (Fast Fourier Transform - FFT) o algoritmo que calcula a Transformada Discreta de Fourier (DFT) e a sua inversa (Teorema Inverso de Fourier), criado pelo estatístico estadunidense John Tukey. Para mais informações, ver Cooley *et al.* (1967).



Nº da Flauta	Furos	Posição: Frequência (Hz)/Nota	Intervalo / Modo/ Escala	Tessitura
5	2 extremos + bocal	C1: 880/Lá5 A1: 976/Lá#5 - Si5 B1: 944/Lá#5 - Si5 C2: 1790/Lá6 - Lá#6 A2: 1940/Lá#6 - Si6 B2: -/- C3: -/-	Nona / Segundas / -	Meio-aguda/ aguda
6	2 extremos + bocal	C1: 880/Lá5 A1: 896/Lá#5 - Si5 B1: -/- C2: 1760/Lá6 - Lá#6 A2: 1900/Lá#6 - Si6 B2: 1940/Lá#6 - Si6 C3: 2660/Mi7 - Fá7	Décimo-terça / Segundas / -	Meio-aguda/ aguda
15	2 extremos + bocal	C1: 928/Lá5 - Lá#5 A1: 1020/Si5 - Dó6 B1: 976/Lá#5 - Dó6 [?] <sup>38</sup> C2: 1810/Lá6 - Lá#6 A2: 1840/Lá6 - Lá#6 B2: 2240/Dó#7 - Ré6 C3: 2740/Mi7 - Fá7	Décimo-terça / Segundas / -	Meio-aguda/ aguda

**Tabela 21.** Aerofones pré-históricos de Caral-Supe (Peru).

**Fonte:** Shady Solis *et al.* 2000: 2-3.

Nota: Os valores dos diâmetros são as médias dos dados originais.

### Considerações finais

Ao comparar as flautas e apitos aqui estudados, podemos notar semelhanças com flautas pastorais da Europa. No entanto, dentre os aspectos comuns a todas elas, podem-se observar as seguintes:

- Construção simples, feitas de materiais naturais como madeira, osso ou chifre, com um design simples;

- Tom suave e tessitura predominantemente aguda ou meio-aguda;
- Escala limitada de notas, geralmente cerca de uma oitava ou menos, o que as torna ideais para melodias simples e tradicionais.

Em relação ao uso, sua principal função devia ser comunicacional. Da mesma forma que as flautas pastorais servem para guiar o gado por meio de padrões sonoros predeterminados, são também uma forma de informar sua localização para outros (sejam pastores ou caçadores/coletores) próximos,

<sup>38</sup> Dada a frequência fundamental obtida nas medições, a nota deveria variar entre Lá#5 e Si5, nunca Dó6.

independentemente de pertencerem ou não à mesma comunidade, para assim delimitar seus respectivos territórios e tecer uma rede básica de comunicação em caso de perigo.

Da mesma forma, nos períodos de migração é possível inferir que foram utilizadas para informar o trajeto durante uma mudança sazonal de território. Assim como podem ter sido usadas em caso de emergência, as flautas e apitos poderiam ser usadas para sinalizar perigo ou chamar a atenção de outros de formas discretas devido a seu já mencionado tom suave.

Por ter uma mecânica simples e os tons suaves, as flautas aqui relevadas devem ter sido rapidamente incorporadas às cerimônias religiosas, tanto por pastores ou coletores/caçadores/pescadores quanto por outras comunidades, fosse para trabalho ou cerimônias religiosas. Elas possivelmente também foram usadas para entretenimento durante festividades.

Apenas por essas características é fácil concluir que, qualquer que fosse o agrupamento humano, seus usos e funções possivelmente foram muito semelhantes, independentemente da localização.

Apesar de serem diferentes, as flautas e apitos aqui observados foram confeccionados com ossos majoritariamente de animais. O fato dessa matéria-prima ser encontrada em abundância indica uma vasta e diversa fauna. E, uma vez notada como boa para a criação de instrumentos musicais e outros artefatos, foi rapidamente introduzida e aceita em seus grupos sociais. Devemos considerar que flautas pré-históricas feitas em madeira são raríssimas, possivelmente não pelo uso exclusivo dos ossos, mas por sua matéria-prima ter uma deterioração mais rápida do que o osso. Mas ainda assim são evidências da diversidade de materiais e adaptabilidade do artesão.

A importância os sons (musicais ou não) presumivelmente produzidos por meio das flautas e apitos aqui em questão é evidente, seja para fins comunicacionais, religiosos e sociais, ou simplesmente para expressar emoções (em um nível mais íntimo). Diversos instrumentos musicais se destacam desde a pré-história não por fornecerem apenas uma fonte de entretenimento, mas também

por desempenharem papéis importantes na construção da identidade cultural de um grupo humano ou uma sociedade, representados pela escolha das matérias-primas, tamanhos, localização, adornos, escalas e formas de produção sonoras, dentre outros aspectos. Estamos explorando facetas fundamentais da cultura e da música que nos permitem compreender melhor a diversidade e a riqueza da experiência humana.

Vale salientar que em toda comunidade humana que atinge certo nível de desenvolvimento tecnológico, eventualmente encontramos, por meio de escavações arqueológicas, indícios de musicalidades e, como podemos observar em diversos continentes, tais indícios podem também ser representados por flautas e apitos.

Caso o usemos afirmar que a humanidade possui graus ou níveis de desenvolvimento cultural e tecnológico, as flautas poderiam então ser consideradas por nós um forte indicativo de sociedades com determinada tecnologia nesse hipotético nivelamento, sendo esse instrumento um indicador crucial observado em diversos povos pelo mundo. Podem inicialmente nos indicar que assim como o domínio do fogo, o lascamento lítico e a escrita, o ato de fazer música(s) marcaria esse ou aquele determinado grupo estudado como tendo atingido determinado critério de sofisticação.

No entanto, não podemos determinar jamais que tais níveis ou graus existam, uma vez que as diversas sociedades mundo afora se desenvolveram de formas diferentes, enfrentando desafios particulares. O que coloca esses artefatos, como já dissemos, apenas como um forte indicador cultural e tecnológico.

É importante destacar que as considerações que aqui fazemos são fundamentais para entendermos como se destrincharam a música e as flautas em diferentes culturas. Embora algumas informações sobre os usos e funções, tal como a confecção desses instrumentos, ainda sejam desconhecidas, a análise das semelhanças e diferenças entre eles pode fornecer *insights* valiosos sobre a história e a cultura de diferentes povos pretéritos em pesquisas futuras.

ARAUJO, G.A.; SOTUYO BLANCO, P. Prehistoric sound tubes: A preliminary international overview. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 32-61, 2023.

**Abstract:** This text presents a broad international overview of archaeomusicological research on prehistoric sound tube-type aerophones, including from whistles and flutes to an expressive set of items located on four continents: Africa, America, Asia and Europe. The theoretical foundation conceptually underpinning this research, as well as the methodology used, cover fields such as Information Science (Library Science, Archival Science, Museology), Archeology and Musicology (Acoustics and Organology), interdisciplinarily articulated. Given the scarcity of such studies in such an incipient area of knowledge (as is archaeomusicology) in Brazil, either due to lack of knowledge of musicological tools or poor criticism in archaeological analysis, it was necessary to review the available literature, the results of which are here included.

**Keywords:** Musicology; Archaeology; ; Aerophones; Flutes; Whistles.

### Referências

- Araujo, G.A. 2022. *Aerofones pré-históricos no Brasil: Um estudo arqueo-musicológico*. Dissertação de Mestrado em Música : Musicologia. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Atema, J. 2004. Old bone flutes. *Pan* 23: 18-23. Disponível em: <https://tinyurl.com/58h2mj4k>. Acesso em: 22/11/2019.
- Barber, S.B.; Sánchez, G.; Olvera, M. 2009. Sounds of death and life in Mesoamerica: the bone flutes of ancient Oaxaca. *Yearbook for traditional music* 41: 94-110. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25735480>. Acesso em: 22/11/2019.
- García Benito, C. 2011. *Taller de Arqueología Experimental. Aerófonos Prehistóricos*. La Flauta de Veyreau (Aveyron, Francia). Apostila. Universidad de Valladolid. Disponível em: [http://www.musicologiahispana.com/extra/descargas/des\\_5/Talleres/Taller\\_Aerofonos\\_Prehistoricos.pdf](http://www.musicologiahispana.com/extra/descargas/des_5/Talleres/Taller_Aerofonos_Prehistoricos.pdf). Acesso em: 22 nov. 2019.
- García Benito, C.; Alcolea, M.; Mazo, C. 2016. Experimental study of the aerophone of Isturitz: Manufacture, use-wear analysis and acoustic tests. *Quaternary International*, 421: 239-254. Disponível em: <https://tinyurl.com/yckucy98>. Acesso em: 22/11/2019.
- Brown, D.N. 1967. The distribution of sound instruments in the prehistoric Southwestern United States. *Ethnomusicology* 11: 71-90. Disponível em: <https://tinyurl.com/2u2k85dz> . Acesso em: 05/09/2019.
- Conard, N.J.; Malina, M.; Münzel, S.C. 2009. New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature* 460: 737-740. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc8pjjet> . Acesso em: 22/11/2019.
- Cooley, J.; Lewis, P. Welch: 1967. Historical notes on the fast Fourier transform. *IEEE Transactions on Audio and Electroacoustics* 15: 76-79.
- Dauvois, M. 2018. Néandertal et Cro-Magnon, le renne et le son. *Revue de Paléobiologie* 37: 457-468. Disponível em: <https://tinyurl.com/4kn825d8>. Acesso em: 12/10/2022.

- Fages, G.; Mourer-Chauviré, C. 1983. *La faune et l'Homme préhistorique, dix études en hommage à Jeau Bouchud*, Société Préhistorique Française (Mémoires de la S.P.F., T. 16), Paris, p. 95-103.
- Hahn, J.; Hein, W. 1995. Eiszeitwerkstatt – Experimentelle Archäologie. *Museumsheft* 2: 16-23.
- Hahn, J.; Hein, W. 1998. Experimentelle Nachbildung von Knochenflöten aus dem Aurignacien der Geißenklösterle-Höhle. In: FANSA, M. (Hrsg.), *Experimentelle Archäologie in Deutschland, Bilanz 1997*. Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland, Beiheft 19, p. 65–73.
- Haury, E.W. 1940. Excavations in the Forestdale Valley, east central Arizona. *American Antiquity* 11.
- Hein, W. 1998. Zur Rekonstruktion und Funktion jungpaläolithischer Knochenflöten. *Musica instrumentalis* 1: 120-128.
- Henrique, L.L. 2002. *Acústica musical*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Horusitzky, Z. 1955. Eine Knochenflöte aus der Höhle von Istállökö. *Acta Arch. Acad. Sc. Hung.* 5.
- Jones, A.M. 1970. On using the Stroboconn. *African Music Society Journal* 4: 122-124. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/30249688>>. Acesso em: 19/08/2022.
- Kunej, D. 1997. *Mousterian bone flute*. Ljubljana, Opera Instituti Archaeologici Sloveniae, 185-197. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mtpk5v2h>>. Acesso em: 19/11/2018.
- Kunej, D.; Turk, I. 2000. *The origins of music*. CambridgeA Bradford Book, The MIT Press, 235-268. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3rpxb6cf>>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- Lund, C.S. 1985. Bone flutes in Västergötland, Sweden. Finds and traditions. A music-archaeological study. *Acta musicologica* 57: 9-25. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/932685>. Acesso em: 22/09/2019.
- Morris, E.H. & Burgh, R.F. 1954. *Basketmaker II Sites near Durango, Colorado*. Washington: Carnegie Institution of Washington.
- Münzel, S.; Seeberger, F.; Hein, W. 2002. The Geißenklösterle Flute—discovery, experiments, reconstruction. *Studien zur Musikarchäologie III* 107-118. Disponível em: <<https://tinyurl.com/33njw47b>>. Acesso em: 22/11/2019.
- Omerzel-Terlep, M. 1997. *Mousterian bone flute*. Opera Instituti Archaeologici Sloveniae, Ljubljana, 199-218. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mtpk5v2h>>. Acesso em: 19/11/2018.
- Pozzer, Katia Maria Paim. Escritas e escribas: o cuneiforme no antigo Oriente Próximo. *Clássica*, São Paulo, 11/12(11/12): 61-80, 1998/1999. Disponível em <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/449>. Acesso em: 26 set. 2022.
- Shady Solís, R.; Prado Ramirez, M.; Leyva Arroyo, C. et al. 2000. Las Flautas de Caral-Supe: Aproximaciones al Estudio Acústico-Arqueológico del Conjunto de Flautas más antiguo de América. In: *Anais do XXXI Congresso Nacional de Acústica – TECNIACÚSTICA*, 2000, Madrid, 16-20. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3djsf9e3>>. Acesso em: 27/03/2021.
- Turk, I. 2007. *DIVJE BABE I: Upper Pleistocene Palaeolithic site in Slovenia*. Opera Instituti Archaeologici Sloveniae, Ljubljana. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ybnjp7ye>>. Acesso em: 19/11/2018.
- Turk, M.; Dimkaroski, L. 2011. *Fragments of Ice Age environments*. Ljubljana, Opera Instituti Archaeologici Sloveniae, 251-266. Disponível em:

- em: <<https://tinyurl.com/2j7uahez>>. Acesso em: 19/11/2018.
- Turk, I.; Kavur, B. 1997. *Mousterian bone flute*. Ljubljana, Opera Instituti Archaeologici Sloveniae, 179-184. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mtpk5v2h>>. Acesso em: 19/11/2018.
- Vertes, L. 1955. Neure Ausgrabungen und Palaolithische Funde in der Hohle von Istall osko. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 111: 131.
- Zhang, J.; Harbottle, G.; Wang, C. *et al.* 1999. Oldest playable musical instruments found at Jiahu early Neolithic site in China. *Nature* 401: 366-368.
- Zhang, J.; Xiao, X.; Lee, Y.K. 2004. The early development of music. Analysis of the Jiahu bone flutes. *Antiquity* 78: 769-778.

## The destruction of the silver pipes from Ur: a new proposal

Daniel Sánchez Muñoz\*

SÁNCHEZ MUÑOZ, D. The destruction of the Silver Pipes from Ur: A new proposal.

R. *Museu Arq. Etn.* 41: 62-74, 2023.

**Abstract:** This paper proposes that the silver pipes found in the Royal Cemetery of Ur (ca. 2450 BCE) were intentionally made unfit for use after having been used to play music during the funerary procession that led to the burial of the deceased in Private Grave 333. Based on Mesopotamian archaeological and cuneiform evidence, as well as brief comparative observations, it is suggested the reason for this was so that the spirits living inside this wind instrument could not at some point in the future disturb the living.

**Keywords:** Mesopotamia, Early Dynastic III Period, Silver Pipes from Ur, Dumuzi/Tammuz, ritual breakage

### Introduction

This article focuses on a pair of silver pipes (Fig. 1) found in the Royal Cemetery of Ur (mod. Tell al-Muqqayar, Iraq), dated to ca. 2450 BCE, in the ED<sup>1</sup> III period (ca. 2600-2350 BCE)<sup>2</sup>.

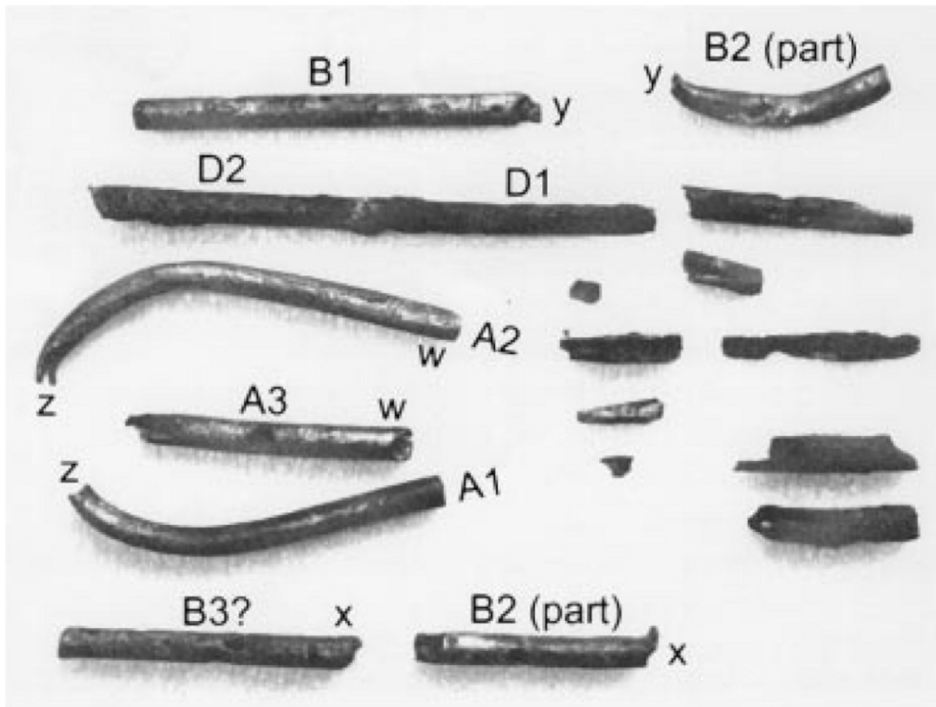
1 Abbreviations follow the *Reallexikon der Assyriologie*. The transcription of Sumerian and Akkadian texts and words follows the guidelines of the *Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie* and the system proposed by Attinger (2021a: 57-104) for the Sumerian words.

2 For a Mesopotamian chronology as a guide to the periods mentioned in this contribution, cf. [https://cdli.ox.ac.uk/wiki/doku.php?id=adopted\\_periodisation\\_in\\_cdli](https://cdli.ox.ac.uk/wiki/doku.php?id=adopted_periodisation_in_cdli).

\* Margarita Salas Postdoctoral Fellow. The Hebrew University of Jerusalem and Granada University. Contact address: danielanmu1992@gmail.com.

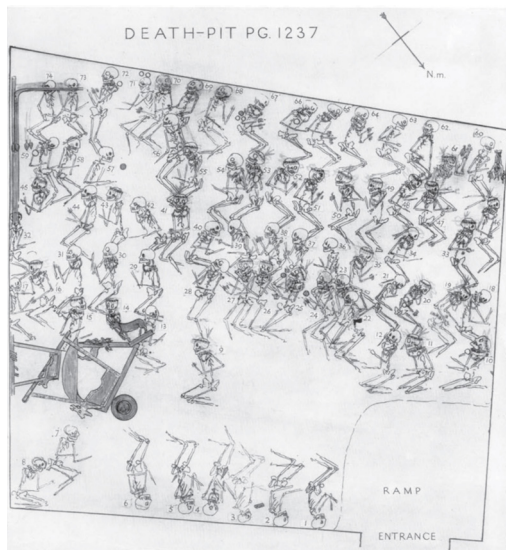
The pipes were recovered during the excavations led by Leonard Woolley at Ur between 1926 and 1931 in unit U. 8608 of PG/333, a tomb containing a coffin and a section with numerous ceramic, copper, silver, and lapis lazuli offerings (Woolley, 1934: 151 and <http://www.ur-online.org/location/938/>). The remains of this instrument are currently preserved in the Ancient Southwest Asian Archaeological Collection of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, cataloged as CBS 17554.

As can be seen in Figure 1, the silver pipes were found in a disturbed state, having been bent and broken into small fragments. This contrasts with the well-preserved lyres found in PG/1237, the Great Death Pit of the Royal Cemetery of Ur as shown by Figures 2 and 3.



**Figure 1.** The remains of the Silver Pipes from Ur (CBS 17554) as they were in 1997.

**Source:** Lawergren (2000: 127, fig. 3).



**Figure 2.** Drawing of PG/1237.

**Source:** <http://www.ur-online.org/location/931/>.

Although many scholars have discussed these pipes (e.g., Galpin, 1937: 17; Sachs, 1943: 73; Hartmann 1960: 17; Rimmer, 1969: 35-36; Stauder, 1970: 185; Spycket, 1972: 172; Schmidt-Colinet, 1981: 20-21; Rašid, 1984: 46; Cheng, 2009: 172; Kutzer, 2017: 33-34), only Lawergren (2000: 123-124) has attempted to explain why the pipes were distorted and broken. Suggesting this was done on purpose (that is, not that the breakage was a result of a post-depositional disturbance of the context), he proposes two different reasons as to why the silver pipes were broken:

- One possible reason is that, since the pipes were easy to make, they were not of value in the afterlife. Thus, they were destroyed after their owner's death.
- A second reason draws on lines 133-138 of the Neo-Assyrian version in Akkadian of

the mythological narrative of *Ištar's Descent into the Netherworld*, cited in the translation by Dalley (1988: 160). According to the story told in these lines, the goddess Ištar (Inana in Sumerian) returned to life by sending her husband Tammuz (Dumuzi in Sumerian) to the underworld as her temporary replacement in the land of the dead. During his time there, Tammuz was unable to play his lapis lazuli flute (*malīl uqni*); he could play them again only upon his return from the Netherworld. This text led Lawergren (2000: 124) to conclude that the destruction of the silver pipes from Ur may have commemorated such a mythological episode. The overall proposal might have a precedent in Grame (1973: 33), who highlighted the connections between wind musical instruments and resurrection.

Lawergren (2010: 88) subsequently discarded the first hypothesis, quite appropriately, since the pipes were made of silver, a valuable metal that was used to cover

the inner wooden cores of the Silver Lyre (BM 121199) and the Stag/Boat Lyre (30-12-253) found in the Great Death Pit (Hauptmann *et al.* 2018: 112)<sup>3</sup>. If the silver pipes were not considered musical instruments of value, one might expect to have found them discarded in a dump, as is the case of a globular flute (“ocarina”) from Uruk (W 21790) dated to ca. 2900 BCE (Nissen, 1970: 126, 148-149). Furthermore, if they were not considered valuable, they could also be recycled or remelted to be reused for another purpose, similar to the melting down of cymbals (*sem<sub>6</sub>*) to make a door mentioned in the Ur III text BBVO 11, p. 281 6N-T418 (Ibbī-Su'en 07-03-00): obv. 1-4 (see Zettler, 1990: 86).

Although Lawergren (2010: 88) still maintains his mythological hypothesis for the burial of the silver pipes, and recent studies have accepted this proposal (e.g., Kutzer, 2017: 91-92), it will be argued below that this is unsatisfactory for several reasons.



**Figure 3.** The zoomorphic lyres found *in situ*.

**Source:** Rašīd (1984: fig. 1).

<sup>3</sup> Unfortunately, Hauptmann *et al.* (2018: 112) did not analyze the silver of the Silver Pipes from Ur.



### The fate of the pipes of Dumuzi/Tammuz

Bellow in this page, the reader will find is the reconstruction, by the *Electronic Babylonian Literature* team, of the main excerpt of the Neo-Assyrian version of *Inana/Ištar's descent into the Netherworld* telling us of the pipes of Dumuzi/Tammuz (<https://www.ebl.lmu.de/corpus/L/1/8/SB/->)<sup>4</sup>.

Scholars (e.g., Dalley, 1988: 160; Lapinkivi, 2010: 33) conventionally parse *ellānni* (lines 136-137) as a G durative, third-person plural of the verb *elū* with ventive *-am* (“to come up towards somewhere”). However, Frahm (2003: 296-297) suggested that it should be understood as a form of the interjection *elle'a* (“hurrah!”) given that *ellānni* appears to be grammatically feminine, whereas one would expect the masculine/impersonal *ellūnni* to correspond to

the various objects and people mentioned in these lines. However, the need for *ellānni* seems more obvious when one considers that this is a subordinate clause headed by *ina ūmi* (lit. “on the day in which...” an equivalent of “when”), and thus the verb should have the *-u* suffix for subordination. More recent linguistic research has shown that, in cases of a grammatical conflict, the ventive *-am* prevails over the *-u* subordinating suffix (Bjørn & Pat-El, 2020: 72 n. 5, 74). Therefore, *ellānni* can be used to describe the ascent of Dumuzi, the flute, the carnelian ring, and the mourners from the Netherworld as Lawergren (2000: 123-124; 2010: 88) thought.

Unfortunately, a methodological issue for Lawergren’s hypothesis is that he based his ideas about a third-millennium aerophone found in an archaeological context on a first-millennium, Neo-Assyrian text (ca. 934-612 BCE).

---

133	<i>ikkil aḥīša tašmē tamḥaṣ Bēl-ilī šukuttaša ... [...]</i>	<i>(After) she heard the lamentation of her brother, Bēl-ilī struck her jewelry [...],</i>
134	<i>īnāti ša undallā pān litti</i>	<i>the eye(stones) that had filled the face of the Wild Cow, (and said):</i>
135	<i>aḥī ēda lā taḥabbilanni</i>	<i>“Do not rob me of my only brother!</i>
136	<i>ina ūmi Dumūzi ellānni malīl uqni šemer sāmti ittīšu ellā(nni)</i>	<i>On the day in which Tammuz came up to me, the flute of lapis lazuli and the carnelian ring<sup>5</sup> came up to me with him</i>
137	<i>ittīšu ellānni bakkā `ū u bakkātu</i>	<i>(and) the wailing men and women came up to me with him,</i>
138	<i>mītūtu līlūnim-ma qutrinna liššinū</i>	<i>let the dead come up and smell the incense.”</i>

---

4 All the translations of Sumerian and Akkadian texts in this article are my own. There is another mention of the pipe of Tammuz in line 129 (*šubāta luššā lubbissu malīl uqni limḥaṣ [...]* “Clothe him in a bright-orange robe! Let him strike up the lapis lazuli flute!”). However, it is not included here so as not to make this excerpt too long. Line 129 is part of a longer sentence that begins on line 126.

5 This pair (a flute made of lapis lazuli and a ring made of carnelian) may have an echo in the mention of an *embūbu ša sāndi* (“pipe of carnelian”, *sāndi* is here a variant of the *sāmti* found in the excerpt shown in the body text) in line 148 of Tablet VIII in the Gilgameš Epic (Standard Babylonian Version; see <https://www.ebl.lmu.de/corpus/L/1/4/SB/VIII#148> for a recent edition and translation).

There is still no version of *Inana/Ištar's Descent into the Netherworld* strictly from the third millennium. However, we do have one from the Old Babylonian period, in the early second millennium BCE. Since it is written in

Sumerian, it may have had an even earlier third-millennium origin. As reconstructed by Attinger (2021b: 60-62), the Old Babylonian version of the myth places the pipes of Dumuzi in quite a different context:

---

349	dDumu-zi [pa]ra <sub>10</sub> maḥ-a i-im-tuš maḥ-a tuš-a dur <sub>2</sub> [bi <sub>2</sub> ]-in-ġar	<i>Dumuzi was sitting on a majestic [thro]ne, he had seated himself [thereon], being magnificently seated.</i>
350	te-a- <sup>r</sup> e <sup>?</sup> -[ne <sup>(?)</sup> ] ḥaš <sub>4</sub> -a-na i-im-dab <sub>5</sub> -be <sub>2</sub> -eš	<i>As th[ey]<sup>6</sup> approached (him), they took him by the belly</i>
351	<sup>duš</sup> šakir umun <sub>7</sub> (-bi) ga mu-un-de <sub>2</sub> -eš-am <sub>3</sub>	<i>and poured out the milk of all his churns.</i>
352	umun <sub>7</sub> -am <sub>3</sub> ama <sup>?</sup> lu <sub>2</sub> dur <sub>11</sub> -ra-gen <sub>7</sub> saġ mu-un-da-saġ <sub>3</sub> -ge-ne	<i>As they were seven, they (brutally) struck (his) head as the mother of a sick person strikes (her head because of her suffering).</i>
353	sipa-de <sub>3</sub> ge-SU <sup>3-</sup> ge-di-da igi-ni šu mu-un-ta <sub>3</sub> -ta <sub>3</sub> -ge	<i>The shepherd wanted to play the flute and the double pipe<sup>7</sup> before her,</i>
353a	ge-šukur-[ra-gen <sub>7</sub> ge <sup>(?)</sup> da]b <sub>4</sub> <sup>?</sup> - <sup>r</sup> ba <sup>?</sup> -na <sup>?</sup> -gen <sub>7</sub> za <sub>3</sub> -ga-na ba-an-dab <sub>5</sub> -be <sub>2</sub> -eš	<i>(but) they surrounded him [like a] barrier of reeds, as [a] fence [of reeds].</i>
354	igi mu-un-ši-in-bar igi uš <sub>2</sub> -a-ka	<i>She looked at him with a dead stare (and)</i>
355	enim i-ne-ne enim libiš ge <sub>17</sub> -ga	<i>spoke to him with a word that made his stomach ache.</i>
356	gu <sub>3</sub> i-ne-de <sub>2</sub> gu <sub>3</sub> nam-da <sub>6</sub> -da <sub>6</sub> -ga	<i>She called them with the command of destruction (saying):</i>
357	en <sub>3</sub> -še <sub>3</sub> tum <sub>3</sub> -mu-an-ze <sub>2</sub> -en	<i>“Because of this<sup>8</sup>, bring him (to me)!”</i>
358	ku <sub>3</sub> <sup>d</sup> Inana-ke <sub>4</sub> su <sub>8</sub> -ba dDumu- <sup>r</sup> zi <sup>r</sup> - da šu-ne-ne-a in-na-šum <sub>2</sub>	<i>With their hands, they gave the shepherd Dumuzi to the pure Inana.</i>

---

6 The shepherd = Dumuzi; they = the demons accompanying Inana from the underworld; she = Inana.

7 Mesopotamian iconography shows only flutes played by shepherds so far (Delaporte cylinder-seal = Spycket, 1972: 127 fig. 27; BM 102417 = Rašid, 1984: fig. 40). However, the *argūl*, a double pipe made of reed, is common among shepherds in the Arab world (see, e.g. Collaer & Elsner, 1983: 42).

8 This refers to the *hybris* of Dumuzi, who sat on a magnificent chair oblivious to the suffering of his wife Inana in the Netherworld

Here the pipes appear before the death of Dumuzi when the demons accompanying Inana out of the Netherworld capture and bring him to Inana. The text nowhere ensures that Dumuzi is going to come back up to the Earth and play his pipes again.

Another story<sup>9</sup> about Dumuzi's death may even suggest that the pipes were left behind by Dumuzi once he headed towards the Netherworld, a sort of distant forerunner of the Greek myth of Marsyas, the satyr, getting hold of the double pipe (αὐλός) that the goddess Athena had previously cast away (e.g., Arist. Pol. VIII 1341b 3-8). Two Old Babylonian

ir<sub>2</sub>-sem<sub>5</sub>-ma texts<sup>10</sup> remembering the death of Dumuzi say, “the wind (now) plays his pipes” (ge-di-da-ni tumu-e am<sub>3</sub>-me<sup>11</sup> / ge-di-da-na tu-me<sub>3</sub> ʾa<sup>12</sup>-me<sub>3</sub>)<sup>12</sup>.

Thus, Old Babylonian Sumerian sources for the mythical descent of Inana/Īstar into the underworld –which were closer in time to the objects under investigation– suggest that this myth is not useful to explain the destruction of the silver pipes from Ur. Nor can one use other mythological or pseudo-historical destructions of musical instruments, such as the one described in an early Old Babylonian lament for the Mother Goddess<sup>13</sup>:

---

A 36	<i>Adgege uparrū [p]itni[k]i</i>	<i>They severed Adgege, [yo]ur [ch]ordophone!</i>
A 37	<i>algarram tayyērām inû-ma Mamī</i>	<i>The merciful algarrum was overturned, oh Mother Goddess,</i>
A 38	<i>[i]štūtam ippuḥam išātam elšu</i>	<i>(and) [s]uddenly he (= the evil man) blew fire to it!</i>

---

A chordophone (*pitnum*) called Adgege is being cut off (*parā'um*), perhaps, to break its sound box and/or arms<sup>14</sup>. The *algarrum* was overturned (*inû*), perhaps as a way for breaking it, and was then burned (*ippuḥam išātam*). In any case, as the editors of this text have shown (Oshima & Wasserman, 2021: 271, 275), the destruction referred to in this text occurs in the context of the desecration of a temple. Woolley (1934: 151)

indicated no such desecration detectable in PG/333. Below is a new reason for destroying this musical instrument.

9 Zgoll et al. (2023: 331-341) show that multiple versions of the death of Dumuzi existed.

10 A prayer that the gala-priest recited to appease the angry heart of the gods (Gabbay, 2014: 7-9).

11 Ir-sem<sub>3</sub>-ma 60: rev. 14 (Cohen, 1981: 89-92).

12 Ir-sem<sub>3</sub>-ma 175: rev. 8' (Cohen, 1981: 172-173).

13 My grammatical version, based on the transliteration of Oshima & Wasserman (2021: 271).

14 Oshima & Wasserman (2021: 271), and later Wasserman & Bloch (2023: 264) translate this line as “They severed (the strings of) the Adgigi, your lyre!”, suggesting that the instrument was desecrated by cutting off its strings, in a sort of parallel with the ancient Chinese musician Yú Bóyá (俞伯牙) breaking the strings of his zither (*qín*, 琴) once his friend Zhōng Ziqī (鍾子期) passed away (Katz-Goehr, 2015). However, the Old Babylonian text under comment might denote the severance of the whole stringed instrument, including its sound box and arms. The verb *parā'um* means “to cut through, to sever, to slit” in its G and D stems (CAD P, s.v. *parā'um* A). However, the Old Babylonian text under comment might denote the severance of the whole stringed instrument, including its sound box and arms. The verb *parā'um* means “to cut through, to sever, to slit” in its G and D stems (CAD P, s.v. *parā'um* A). However, the D stem used here implies a notion of more intensity compared to the G stem (Huehnergard, 2011: 257), thus suggesting more drama in the destruction. If this reasoning is correct, we might have something comparable to a lute from Antinoopolis preserved at the Grenoble Museum. The neck of this instrument was intentionally damaged in antiquity (Eichmann et al., 2012: 73).

## Re-explaining the destruction of the Silver Pipes from Ur

Motivations for ritually breaking an instrument differ among cultures, both in modernity (DeVale, 1988: 145-146; Johnson, 1996: 40) and in antiquity (Bonghi Jovino, 2007: 6-9; Maniquet, 2008: 66-67). Therefore, one should find a reason for the intentional bending<sup>15</sup> of the silver pipes of Ur in the broader Mesopotamian cultural milieu.

In this context, one should note that many types of objects (cult status, pottery, etc.) in early Mesopotamia (up to 2000 BCE) seem to have been ritually broken to neutralize the (evil) spirits residing inside those objects, so they would not disturb the living (Oates, 1978: 119-120; Bjorkman, 1994: 489-504; Verhoeven, 2013: 24).

Although silver pipes are not explicitly mentioned in these studies, the silver pipes from Ur could also have been intentionally bent to protect people from the (evil) spirits living inside the instrument. This bending would have been done once the silver double pipes had ceased to be used for playing music during the funerary procession leading the dead person into the final resting place. This proposal will be demonstrated below by considering the archaeological context in which the silver pipes were found (i.e., PG/333) and various cuneiform texts.

### The place of the Silver Pipes inside PG/333

As can be seen in Figure 4, the objects found in PG/333, including the silver pipes,

15 Lawergren (2010: 88) said that the pipes were “twisted and broken before burial.” However, the fragmentation was probably the result of an unintentional post-depositional process. We talk about two tiny tubes made from a single layer of silver pierced with four and three sound holes respectively. They were found at 4.60 meters below the modern surface for about 4,400 years (Woolley, 1934: 151) without a “core” like the one protecting Tutankhamun’s silver trumpet from deformation (Manniche, 1975: 31). If the Meroë *auloi* from the tomb of Queen Amanishakheto (10 BCE), made of two layers of bone and bronze, appeared highly fragmented (Gänsicke & Hagel, 2017: 382), what not to expect from the silver pipes from Ur?

were retrieved outside the coffin containing the human remains (Woolley, 1934: 151). This contrasts with the burial of other wind instruments, such as a bone flute from Tepe Gawra XII (Late Chalcolithic, ca. 4350-3600 BCE), which was found intact under the head of the skeleton of a child in an urn burial (Tobler, 1950: 215, plate XCIX.d no. 3).

Collinson (1975: 9-16) thought that PG/333 would be the grave of an ancient piper. This proposal reminds us of the case of James MacPherson (1675-1700), a Scottish fiddler who broke his fiddle before being hanged for a crime (Wilgus, 1965: 195-196)<sup>16</sup>. However, the other objects found in PG/333 hardly relate to a piper, as we have chisels (e.g., U. 8595 / B17365), axes (e.g., U. 8607 = B17446), and an arrowhead (U. 8609 = B17369). Moreover, the one buried in PG/333 could even be a child, according to the Ur Online Project (<http://www.ur-online.org/location/44/>).



Figure 4. Photo of PG/333.

Source: <http://www.ur-online.org/location/931/>.

16 Remark owed to Jerome Colburn.

Regardless of his/her profession and/or age, the person buried (or the parents, should the buried person be a child) in PG/333 should have enough wealth to afford a banquet. Such a fact might not be surprising when recalling that PG/333 was located in the so-called Trial Trench E (TTE). This large trench of the Royal Cemetery of Ur has revealed some tombs relatively rich in gold jewelry, an example being PG/337, considered a royal grave by Woolley (1934: 43; see also <http://www.ur-online.org/location/44/>). Wealthy individuals are also found in other non-royal graves of the Royal Cemetery of Ur (Hafford, 2019: 224-226).

The idea that the person buried in PG/333 was wealthy to some extent may explain the use of silver to fashion the pipes (otherwise made of cane; see Lawergren, 2000: 123). The same applies to other elements found in the grave: sheep and goat bones, clay pots, and special<sup>16</sup> copper shell dishes (Woolley, 1934: 409; Ellison *et al.*, 1978: 175; Cohen, 2005: 92, 172; Quenet, 2018: 21 n. 117). In any case, the silver pipes probably were used *before* that feast, during the funerary procession, as the cuneiform evidence suggests.

### The cuneiform evidence

The present observations will deal with the *ge-di* (lit. “sounding reeds”), most probably the Sumerian word for “double pipe.” Indeed, in addition to previous arguments for such an identification (Krispijn, 1990: 15 and 2010: 58), the lexical text OB Lu<sub>2</sub> A: 244 (MSL 12, 165) translates *ge-di* into Akkadian as *šulpum*<sup>17</sup>,

16 Lapis lazuli beads, another luxury product, also appeared in this grave (Hermann, 1968: 42 n. 112).

17 OB Lu<sub>2</sub> D: 243 (= MSL 12, 208) gives *ša inbuḫ* (“player of the *embūbu*-pipes”) for *lu*, *ge-di-da* as well as *lu<sub>2</sub> ge-SU<sub>3</sub>* (player of the *ge-SU<sub>3</sub>*, a flute). However, *embūbu* might be just a generic word for “pipe, tube” in a sort of label for “woodwind instruments”. The matter would recall the Greek *αὐλός*, which may designate other aerophones different than double pipes (Hagel, 2023: 69). Note that the Akkadian *embūbu* may even be used without a musical meaning. Thus, the trachea/windpipe was known in Akkadian as *embūb hašē* (CAD E, s.v. *embūbu*), which refers to a tube (*embūbu*) for the lungs (*hašē*).

a cognate of the Ugaritic *ḫlb* identified with a double pipe in light of archaeological evidence (Koitaḫashi, 1998: 375; del Olmo Lete & Sanmartín, 2015: 892).

First, scholars have already noted the connections of the *ge-di* with the cult in general (Gabbay, 2014: 152 plus<sup>18</sup> SF 40: v 9-10<sup>19</sup>, TCL 5 6038: obv. iv 11, 13<sup>20</sup>, and UET 7, 73: obv. iv 21-23)<sup>21</sup>. One of the cultic contexts in which the *ge-di* were used is a funerary one, similar to their use in other regions in ancient Southwest Asia, such as Ugarit (Koitaḫashi, 1998: 375) and Israel (Braun, 2002: 14, 209; Pilch, 2007: 18). The most convincing piece of cuneiform evidence is found on the reverse of NATN 853, an Ur III administrative text from the city of Nippur (mod. Nuffar, Iraq)<sup>22</sup>:

This text mentions the rations of an uncertain product received by various specialists going to a tomb (*ḡiri<sub>3</sub> ki-ḫulu-a*, lit. “on the way to the destruction-place”). We find here a *ge-di* player under the expression *lu<sub>2</sub> ge-di<sub>3</sub>-da*, a non-standard spelling of *lu<sub>2</sub> ge-di-da* (Wilcke, 2000: 44; Shehata, 2009: 261). We also have the *ama ir<sub>2</sub>-ra* (“wailer,” lit. “mother of the laments”) and the *gala-priest*, two specialists in reciting prayers in the Emesal cultic dialect of Sumerian to appease the heart of the deities. This makes sense given that processions were a typical context in which to perform those prayers (see Gabbay, 2014: 170).

Second, regarding the possible spirits living inside the silver pipes from Ur, Sumerian texts occasionally consider the *ge-di* as something

18 For the Eblaite mentions of *ge-di* with the NE-di cultic dancers, see Catagnoli (1989: 178-179).

19 The cultic cymbals (*sem<sub>3</sub>*) appear along a *ge-di* (see Zand, 2020: 735 n. 26, 738 for edition).

20 A piper (*lu<sub>2</sub> ge-di-da*) belongs to the cultic staff (*ḡiri<sub>3</sub> se<sub>3</sub>-ga*) of Šara, the tutelary deity of the city of Umma (text edited by BDTNS 006189).

21 This text mentions a piper (*Lu<sub>2</sub> gi.di.da.a*) along the *Lu<sub>2</sub> i.lu* and *Lu<sub>2</sub> baḫ<sub>3</sub>.di*, two types of reciters of Emesal prayers (see Westenholz, 1997: 162-164 for edition).

22 Edition BDTNS 025724.

alive, with its voice. The clearest piece of evidence comes in a group of lines from *Išbī-Erra E*, an Old Babylonian hymn in Sumerian

by King Išbī-Erra of Isin (ca. 2019-1987 BCE) addressed to Nisaba, the goddess of grain and the scribal arts<sup>23</sup>:

---

	[...] Beginning lost	
1'	[x] ʿlu <sub>2</sub> ge <sup>3</sup> -di <sub>3</sub> -da	[...] <sup>24</sup> the piper
2'	5 sila <sup>3</sup> gada <sup>ĝes</sup> nu <sub>2</sub> ba-dul <sub>9</sub> -la	5 liters <sup>25</sup> : those who have covered the (dead's) bed with linen.
3'	0.0.1 nagar du <sub>3</sub>	10 liters: the carpenter who built it.
4'	0.0.3 azlag <sub>7</sub>	30 liters: the fuller.
5'	0.0.2 ziz <sub>2</sub> gala	20 liters of emmer wheat: the gala-priest.
6'	5 sila <sub>3</sub> ama ir <sub>2</sub> -ra	5 liters: the female wailer
7'	[x] ĝiri <sub>3</sub> ki-ḥulu-a	[...] on the way to the tomb.

---

26	<sup>d</sup> Nisaba ki nu-te-a-za	(Oh) Nisaba, in the place you do not approach,
27	tur <sub>3</sub> nu-du <sub>3</sub> -e amaš nu-ĝa <sub>2</sub> -ĝa <sub>2</sub>	no one builds a stall, no one installs a sheepfold,
28	sipa-de <sub>3</sub> ge-di-da ša <sub>3</sub> nu-mu-un-ib-kuš <sub>2</sub> -u <sub>3</sub>	the shepherd does not talk (intimately) with the ge-di pipe,
29	sipa-ra mim zi-zi nu-ĝa <sub>2</sub> -ĝa <sub>2</sub> šu-luḥ-ḥa-bi bi šu nu-du <sub>7</sub>	no one takes care of the shepherds, their ritual purification remains unfinished,
30	sipa tur-ra ga ni-ib-dun <sub>4</sub> -dun <sub>4</sub> <sup>dug</sup> šakira nu-da-da	the little shepherd does not stir the milk, nor does he pour it into the jug,
31	ša <sub>3</sub> -bi-ta i <sub>3</sub> -GA <sup>3</sup> nu-mu-un-e <sub>3</sub> -a	nor does butter come out from it, (and)
32	<sup>[ĝes]</sup> bansur diĝir-re-e-ne šu ba-ni-ib-du <sub>7</sub> -du <sub>7</sub>	the setting of the table of the gods remains unfinished.

---

23 Edition: Reisman (1976: 359-360).

24 The quantity of the ration is expected here.

25 The non-specialist reader might want to note that the translation of sila<sub>3</sub> as “liter” is a modern compromise (see [https://cdli.ox.ac.uk/wiki/doku.php?id=ur\\_iii\\_metrological\\_systems](https://cdli.ox.ac.uk/wiki/doku.php?id=ur_iii_metrological_systems), n. 1). Some non-metrical measurement units, such as the US quart (1 quart = 0.90 liters; remark owed to Jerome Colburn), could be technically a better fit.

Some scholars (Reisman, 1976: 359; Karahashi, 2000: 147) have seen in line 28 an allusion to the shepherd (sipa) soothing his heart with the ge-di. Nevertheless, two aspects of such an interpretation are problematic. First, one would expect the expression ša<sub>3</sub>.g šed<sub>10</sub> (“to soothe the heart,” see Karahashi, 2000: 148), not the ša<sub>3</sub>.g kuš<sub>2</sub> (lit. “to tire the heart”) used by this text. Second, is the shepherd in this text soothing his own heart? The word ša<sub>3</sub>.g (“heart”) appears with no 3<sup>rd</sup> singular possessive suffix {ani} (“his/her,” i.e. ša<sub>3</sub>-ga-ni). The piper could be playing for others, for example, the people present with him in the excerpt from above (i.e., ša<sub>3</sub>.g, a non-human noun that may be both singular and plural, might be in plural “the hearts”).

The expression ša<sub>3</sub>.g kuš<sub>2</sub> typically refers to an intimate dialog between a person and an object that should be able to respond (Jaques, 2006: 272). Therefore, a translation, “to speak (intimately) with” (Attinger, 2021a: 659) is logical in this context. People today would not see a real dialog between a shepherd and his pipe. At most, they would say that the shepherd speaks *through* his pipe. Nevertheless, people in ancient Mesopotamia might have seen it differently or, at least, more poetically (*Išbi-Erra E* is, after all, a literary text): the shepherd talks with the pipe using his air, and the pipe responds with its sound.

## Conclusions

Lawergren (2000: 123-124; 2010: 88) mainly tried to compare the destruction of the silver pipes from Ur with the silence of the pipes of Dumuzi/Tammuz in *Inana/Ištar's descent into the Netherworld*. However, as shown at the beginning of this paper, no version of that myth refers to the silence of those pipes. On the contrary, they are still used to make sounds after the god's death. Based on the facts that there is evidence of the intentional destruction of musical instruments in

ancient and modern cultures, that objects were ritually broken in early Mesopotamia, and that the silver pipes from Ur were located outside the grave in PG/333 along with remains of a feast rather than inside the grave, it is proposed here that the silver pipes from Ur were used during the funerary procession for the deceased of PG/333 and then intentionally bent.

It is suggested that this was done so that the spirits living inside the pipes could not disturb the living. Cuneiform texts also seem to further support this, as the ge-di, a pipe, took part in funerary processions and had a voice.

Even if its conclusions largely differ from those of Lawergren, the present paper could not have been conducted without Lawergren's pioneer work. At least, it is hoped that this article will reinvigorate the research on Mesopotamian wind instruments among archaeologists of ancient Southwest Asia, Assyriologists, and (archaeo-)musicologists, not to mention other specialists.

## Acknowledgments

Thanks to Luis Calero for inviting me to the *I Seminario de Música y Danza en el Mundo Antiguo* (December 4, 2020), where the first version of this paper in Spanish was read (<https://youtu.be/adaVs9uLmOY?si=UhwTUPAsNJyNxyd7>). Fábio Vergara Cerqueira invited me to present an English, revised version of that paper in this special issue. Matthew Susnow revised the English of the to-be-submitted version, and Jerome Colburn did the same after the reports of the reviewers (conveniently taken into consideration here). They both and William B. Hafford offered scientific remarks as well. A Margarita Salas Postdoctoral Fellowship has funded the writing of this article.

SÁNCHEZ MUÑOZ, D. A destruição dos tubos de prata de Ur: Uma nova proposta. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 62-74, 2023.

**Resumo:** Este documento propõe que os tubos de prata encontrados no Cemitério Real de Ur (ca. 2450 a.C.) foram intencionalmente tornados impróprios para uso após terem sido usados para tocar música durante a procissão funerária que levou ao sepultamento do falecido na Sepultura Privada 333. Com base em evidências arqueológicas e cuneiformes da Mesopotâmia, assim como breves observações comparativas, sugere-se que a razão para isto foi para que os espíritos que viviam dentro deste instrumento de sopro não pudessem, em algum momento no futuro, perturbar os vivos.

**Palavras-chave:** Mesopotâmia, Período Dinástico III, Tubos de Prata de Ur, Dumuzi/Tammuz, ruptura ritual

### Bibliography

- Attinger, P. 2021a. *Glossaire sumérien-français principalement des textes littéraires paléobabyloniens*. Harrassowitz, Wiesbaden.
- Attinger, P. 2021b. *La descente d'Innana dans le monde infernal* (1.4.1). Available in: <<https://abre.ai/hfjG>>. Access in: 09/11/2023.
- BDTNS. *Base de Datos de Textos Neo-Sumerios*. Available in: <<http://bdtms.filol.csic.es/>>. Access in: 19/11/2023.
- Bjorkman, J.K. 1994. *Hoardings and deposits in Bronze Age Mesopotamia* (Ph.D. Dissertation), University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Bjørn, Ø.; Pat-El, N. 2020. The historical syntax of the subordinative morphemes in Assyrian Akkadian. *ZA* 110(1): 71-83.
- Bonghi Jovino, M. 2007. *La tromba-lituo di Tarquinia nel suo contesto di rinvenimento*. *Aristonothos* 1: 1-10.
- Braun, J. 2002. *Music in Ancient Israel/Palestine: Archaeological, written, and comparative sources*. William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids (Michigan); Cambridge.
- Catagnoli A. 1989. I NE.DI nei testi amministrativi degli Archivi di Ebla. In: Fronzaroli, P. (Ed.) *Miscellanea Eblaïtica 2* (Quaderni di Semitistica 16), Florence University, Florence, 149-201.
- Cheng, J. 2009. A review of Early Dynastic III Music: Man's animal call. *JNES* 68(3): 163-178.
- Cohen, A.C. 2005. *Death rituals, ideology, and the development of Early Mesopotamian Kingship: Toward a new understanding of Iraq's Royal Cemetery of Ur* (AMD 7). Brill, Leiden.
- Cohen, M.E. 1981. *Sumerian Hymnology: The Eršemma* (HUCA Supp. 2). Hebrew Union College, Cincinnati.
- Collaer, P.; Elsner, J. 1983. *Musikgeschichte in Bildern: Nordafrika* (Musikethnologie 1/8). Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Collinson, F. 1975. *The Bagpipe: The history of a musical instrument*. Routledge Library Editions (Scotland), Edinburgh.
- Dalley, S. 1988. *Myths from Mesopotamia: Creation, The Flood, Gilgamesh, and Others*. Oxford University Press, Oxford.



- DeVale, S.C. 1988. Musical instruments and ritual: A systematic approach. *Journal of the American Musical Instrument Society* 14: 126-160.
- Ellison, R. et al. 1978. Some food offerings from Ur excavated by Sir Leonard Woolley and previously unpublished. *Journal of Archaeological Science* 5(2): 167-177.
- Frahm, E. 2003. (Review of) T.N.D. Mettinger, *The Riddle of Resurrection: "Dying and Rising Gods" in the Ancient Near East* (Stockholm 2001). *ZA* 93: 294-300.
- Gabbay, U. 2014. *Pacifying the Heart of the Gods: Sumerian Emesal Prayers of the First Millennium BC* (Heidelberg Emesal Studien 1). Harrassowitz, Wiesbaden.
- Galpin, F.W. 1937. *The music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gänsicke, S.; Hagel, S. 2017. The *auloi* from Meroë: Preliminary notes on the conservation, technical examination, and interpretation of a cache of ancient musical instruments. In: Daehner, J.M.; Lapatin, K.; Spinelli, S. (Eds.). *Artistry in Bronze: The Greeks and Their Legacy (19<sup>th</sup> International Congress on Ancient Bronzes)*. Getty Publications, Los Angeles (California), 381-388.
- Hartmann, H. 1960. *Die Musik der sumerischen Kultur*. Ph.D. Dissertation. Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- Hauptmann, A. et al. 2018. Types of gold, types of silver: The composition of precious metal artifacts found in the Royal Tombs of Ur, Mesopotamia. *ZA* 18(1): 100-131.
- Hermann, G. 1968. Lapis Lazuli: The early phases of its trade. *Iraq* 30(1): 21-57.
- Jaques, M. 2006. *Le vocabulaire des sentiments dans les textes sumériens: Recherche sur le lexique sumérien et akkadien* (AOAT 332), Ugarit-Verlag, Münster.
- Johnson, H.M. 1996. Koto manufacture: The instrument, construction process, and aesthetic considerations. *The Galpin Society Journal* 49: 38-64.
- Karahashi, F. 2000. *Sumerian compound verbs with body-part terms*. Ph.D. Dissertation. The University of Chicago, Chicago.
- Koitaishi, M. 1998. Music in the texts from Ugarit. *UF* 30: 363-396.
- Krispijn, T.J.H. 1990. Beiträge zur altorientalischen Musikforschung: 1. Šulgi und die Musik, *Akkadica* 70: 1-27.
- Krispijn, T.J.H. 2010. Music in the Syrian city of Ebla in the Late Third Millennium B.C. In: Dumbrill, R.J.; Finkel, I.L. (Eds.). *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology (ICONEA 2009-2010)*, Université de la Sorbonne, Paris, and Senate House, School of Musical Research, University of London, November 2009 and December 2010, ICONEA, London, 55-61.
- Kutzer, E.R. 2017. *The socio-cultural value and function of music: On musical instruments and their performances in Mesopotamia of the 3<sup>rd</sup> millennium BCE from archaeological, iconographical and philological perspective*. Master Thesis. Universiteit Leiden, Leiden.
- Lapinkivi, P. 2010. *The Neo-Assyrian myth of Ištar's descent and resurrection* (SAACT 6). Neo-Assyrian Text Corpus Project, Helsinki.
- Lawergren, B. 2000. Extant silver pipes from Ur, 2450 BC. In: Hickmann, E. (Ed.). *Studien zur Musikarchäologie* 2. Marie Leidorf, Rahden, 121-132.
- Lawergren, B. 2010. Bull lyres, silver lyres, silver pipes and animals in Sumer. In: Dumbrill, R.J.; Finkel, I.L. (Eds.). *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology (ICONEA 2008)*, The British Museum, London, December 4-6, 2008. ICONEA Publications, London, 83-88.
- Maniquet, C. 2008. Les *carnyx* du dépôt culturel du sanctuaire gaulois de Tintignac à Naves (Corrèze). In: Both, A.A. et al. (Eds.). *Studien zur*

The destruction of the silver pipes from Ur: a new proposal  
*R. Museu Arq. Etn.*, 41: 62-74, 2023.

- Musikarchäologie VI* (OrA 22). Marie Leidorf Verlag, Rahden, 57-76.
- Manniche, L. 1974. *Ancient Egyptian Musical Instruments* (Münchner ägyptologische Studien 34), Deutscher Kunstverlag, München.
- Nissen, H.J. 1970. Grabungen in den Planquadraten K/L XII in Uruk-Warka. *BagM* 5: 101-191.
- Oates, J. 1978. Religion and ritual in sixth-millennium B.C. Mesopotamia. *World Archaeology* 10(2): 117-124.
- Oshima, T.; Wasserman, N. 2021. Forgotten dais, scattered temple: Old Babylonian Akkadian lament to mamma and its historical context. *AfO* 54: 267-282.
- Pilch, J.J. 2007. Flute players, death, and music in the afterlife (Matthew 9:18-19, 23- 26). *Biblical Theology Bulletin* 37: 12-19.
- Quenet, P. 2018. Luxe et transgression dans les cités-États sud-mésopotamiennes (3100-2350 av. J.-C.) d'après quelques séries d'objets en coquille. *KTÈMA Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome Antiques* 43 (dossier: Luxe et richesse dans l'Antiquité et à Byzance): 5-34.
- Rašid, Š.A. 1984. *Musikgeschichte in Bildern: Mesopotamien* (Musik des Altertums 2). Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Reisman, D. 1976. A «royal» hymn of Išbi-Erra to the goddess Nisaba. In: Eichler, B.L. (Ed.). *Kramer anniversary volume: Cuneiform studies in honor of Samuel Noah Kramer* (AOAT 25). Ugarit-Verlag, Münster, 357-365.
- Rimmer, J. 1969. *Ancient musical instruments of Western Asia in the Department of Western Asiatic Antiquities*. The British Museum, London.
- Sachs, C. 1943. *The rise of music in the Ancient World, East and West*. Dover, New York.
- Schmidt-Colinet, C. 1981. *Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients*. Archäologisch-philologische Studien. Bouvier Verlag Herbet Grundmann, Bonn.
- Shehata, D. 2009. *Musiker und ihr vokales Repertoire. Untersuchungen zu Inhalt und Organisation von Musikerberufen und Liedgattungen in altbabylonischer Zeit* (GBAO 3). Universitätsverlag Göttingen, Göttingen.
- Spycet, A. 1972. La musique instrumentale mésopotamienne. *Journal des Savants* 1972/3: 153-209.
- Stauder, W. 1970. Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer. In: Hickmann, H.; Stauder, W. (Eds.). *Orientalische Musik* (HdOr 1.4). Brill, Leiden; Köln, 171- 244.
- Tobler, A.J. 1950. *Excavations at Tepe Gawra. Volume II: Levels IX-XX*. University Museum by the University of Pennsylvania Press, Philadelphia; Oxford University Press, Oxford.
- Westenholz, J.G. 1997. *Legends of the Kings of Akkade. The Texts* (MC 7). Eisenbrauns, Winona Lake.
- Wilcke, C. 2000. *Wer las und schrieb in Babylonien und Assyrien. Überlegungen zur Literalität im alten Zweistromland* (BAW. Philosophisch-historische Klasse 6), Bayerische Akademie der Wissenschaften, München.
- Woolley, L. 1934. *Ur Excavations II. The Royal Cemetery: A Report on the Predynastic and Sargonid Graves Excavated Between 1926 and 1931*. Trustees of the British Museum, London.
- Zand, K. 2020. Die Schlussdoxologien der literarischen Texte aus Fāra und Tell Abū Ṣalābīḥ. In: Arkhipov, I. et al. (Eds.). *The third millennium: Studies in early Mesopotamia and Syria in honor of Walter Sommerfeld and Manfred Krebernik* (CM 50). Brill, Leiden, 730-751.
- Zettler, R.L. 1990. Metalworkers in the economy of Mesopotamia in the Late Third Millennium B.C. In: Miller, N.F. (Ed.). *Economy and Settlement in the Near East: Analysis of Ancient Sites and Materials*. Masca; University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 85-87.

## O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves, Portugal): um contributo da arqueologia para uma melhor apreensão da mundividência do al-Andalus

Alexandre Bento\*  
Miguel Costa\*\*

BENTO, Alexandre; COSTA, Miguel. O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves, Portugal): um contributo da arqueologia para uma melhor apreensão da mundividência do al-Andalus. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 75-94, 2023.

**Resumo:** Predominantemente, a investigação no campo da música e seus instrumentos na Idade Média tem-se alicerçado em fontes escritas e iconográficas, por exemplo, originárias da escultura ou de representações em manuscritos de índole diversa. Além de escassas, essas fontes só nos surgem também com suficiente integridade a partir dos séculos XIII/XIV. Não obstante, a maior quantidade e rigor que a arqueologia nos propicia a partir da década de 1990 têm-nos vindo a revelar mais e novos dados graças à arqueologia preventiva, datações por isótopos de carbono e a um maior rigor sobre os contextos estratigráficos. Fontes essas, que além de escassas e raramente providas da integridade desejada, só pontualmente têm sido investigadas de forma aprofundada no âmbito concreto do estudo da música, seus agentes, seus instrumentos e suas práticas. Concretamente quanto aos instrumentos musicais do al-Andalus português, período de domínio e influência islâmica, árabe e berbere durante a Idade Média na península ibérica, o registo arqueológico conhecido não chega a albergar a dezena de exemplares. Neste âmbito e tendo como fonte arqueológica um tambor de cerâmica inédito exumado em Silves em contexto de período almóada, este trabalho pretende destacar o potencial destes artefactos e abrir novos rumos na interpretação do instrumento musical e dos contextos socioculturais em que o mesmo era produzido e tocado, almejando novos rumos na sua interpretação e uma mais aprofundada apreensão da mundividência na Idade Média no al-Andalus português. Além da descrição do objeto per se, pretende-se a sua articulação com a iconografia e outras fontes coetâneas, bem como com a sua potencial influência na etnografia, na identidade cultural e no património intangível.

**Palavras-chave:** Arqueomusicologia; Silves; Tambores; Instrumentos Musicais Medievais; al-Andalus.

\*Investigador integrado - Instituto de Estudos Medievais - FCSH NOVA (Lisboa) - Universidade Nova de Lisboa). Mestre em Artes Musicais - Departamento de Ciências Musicais - FCSH Nova de Lisboa. Projeto financiado pela FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA - Referência da Bolsa: UI/BD/152799/2022. alexandrebenito@fcs.unl.pt

\*\* Investigador - Instituto de Estudos Medievais - FCSH NOVA (Lisboa) - Universidade Nova de Lisboa. Arqueólogo. Mestre em Arqueologia e Território (Arqueogeografia) - FLUC: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. cipriano1969@hotmail.com

## Introdução

### Problemática e contributo

*No que respeita à música árabo-andaluza, há em Portugal pouquíssimos vestígios materiais propriamente ditos que possam ocupar os nossos investigadores ou inspirar os nossos artistas.*

(Ferreira 2009b: 115)

A investigação sobre a música e seus instrumentos em território português na Idade Média tem-se baseado em fontes escritas (como crónicas, antifonários ou as Cantigas de Santa Maria de Afonso X) e iconográficas, originárias da tumulária, da pintura ou da escultura. Contudo, além de manifestamente escassas, estas fontes só nos surgem com suficiente integridade a partir dos séculos XIII/XIV. Por conseguinte, o estudo da música medieval augurou a sua génese graças à interdisciplinaridade, articulando-se maioritariamente com estudos literários, filológicos, gregorianos, litúrgicos e eclesiásticos (e.g., Ferreira 1986, 2011, 2014). Deste modo e na sequência de alguma concentração concedida ao mundo cristão em detrimento do mundo islâmico no território atualmente português até ao final do século XX, só desde as suas últimas décadas se tem vindo a desenvolver estudos dedicados à música de períodos anteriores ao século XIV, nomeadamente relativos ao al-Andalus português, período de domínio e influência islâmica, árabe e berbere durante a Idade Média na Península Ibérica. A arqueologia relativa a períodos até ao século XIII, tem vindo então a fornecer-nos maior quantidade e rigor nos dados, ainda que obviamente escassos e raramente providos da integridade desejada. Porém, os instrumentos musicais recuperados nestes contextos só circunstancialmente têm sido investigados de forma aprofundada no âmbito da música, seus agentes, seus instrumentos e suas práticas. Efetivamente, só nas últimas três décadas se tem vindo a articular lentamente a arqueologia com a etnomusicologia no que concerne ao al-Andalus português (e.g., Dias 2011, 2012; Moreno-García & Pimenta 2006).

Concretamente, o objeto de estudo que trazemos é um tambor inédito exumado na rua da Cadeia em Silves (Portugal) em contexto de abandono em período almóada. Face ao contexto e singularidade deste tambor, diversas questões se colocam: quais as suas características, práticas, agentes, funções e contextos históricos e culturais coetâneos correlacionados? Quais os eventuais paralelos/influências/potenciais destes instrumentos e respectivas práticas associadas na produção de património intangível e memória coletiva na contemporaneidade? Augurando expandir novos rumos e ajudar a colmatar progressivamente estas lacunas, pretende-se não só a descrição do objeto *per se*, como a sua articulação com a iconografia, a historiografia, tratados e outras fontes coetâneas disponíveis, vislumbrando também ampliar horizontes na sua interpretação, promovendo uma mais aprofundada apreensão da mundividência no al-Andalus.

### Silves e o al-Andalus: um breve enquadramento histórico-geográfico

A união dos povos árabes pela divulgação da palavra divina e a escrita da primeira obra em língua árabe erudita, o *Corão*, foi uma importante consequência da revelação ao profeta Muhammad, que revolucionou a história a partir do século VII. Essa união político-religiosa potenciou uma “potente mistura de retórica e pilhagem” que “alimentou o ciclo de unificação e fragmentação” (Mackintosh-Smith 2022: 43), característica essencial da civilização islâmica; possibilitou criar um vasto império, mas também as inúmeras fações que marcaram essa mesma civilização até ao presente. A expansão do império para ocidente levou à passagem dos árabes pelo Estreito de Gibraltar, no ano de 711, com um exército composto essencialmente por tropas berberes, comandado por Tariq Ibn Ziyad. Assim se iniciou a história do al-Andalus, que corresponde a um período de influência da cultura e religião islâmica na Península Ibérica, que só terminou com a tomada definitiva do Reino Nazari de Granada, no ano de 1492.

A cidade de Silves, ao tempo conhecida por Xilb ou Xelb, situa-se no Sul do atual território português, junto ao rio Arade, a cerca de 15 km da foz, num troço ainda navegável. Não é conhecido o momento da chegada e de ocupação muçulmana à cidade de Silves. Não obstante, os primeiros vestígios arqueológicos islâmicos conhecidos na cidade podem ser do período emiral. Os contextos político-religiosos mais marcantes do al-Andalus podem ser divididos em vários períodos que se caracterizam por importantes acontecimentos políticos que os distinguem. Podemos definir uma primeira fase pré-emiral desde a ocupação em 711 até à proclamação do emirado omíada por Abd al-Rahman I, no ano de 756. Seguiu-se o período emiral que durou até à proclamação do califado omíada em Córdoba por Abd al-Rahman III, no ano de 929. Na sua sequência, surge o período califal, que terminou no ano de 1029. A queda do califado por autocracia provocou revoltas e a existência de diversas forças aglutinadoras nas pequenas cidades culminaram na sua autonomia – a constituição de pequenos reinos independentes governados por elites locais (Gonçalves 2008: 39). Estes acontecimentos foram definidos como período das Taifas. Nos primeiros reinos de Taifas surge o reino independente de Silves, que entre 1031 e 1041 foi dirigido pelo governador Isa Bin Muhammad, e entre 1041 e 1048, pelo seu filho Amid al-Dawla (Khawli 2002: 28). O avanço da “reconquista” cristã promoveu então a entrada no al-Andalus dos novos líderes do Norte de África, a dinastia almorávida, visto que a fragmentação política no al-Andalus não permitia conter o avanço cristão. As revoltas ao jugo almorávida levam às segundas Taifas e à constituição de um reino autónomo em Silves, liderado por Ibn Qasi, um sufi que inicia uma nova doutrina, o muridismo. Ibn Qasi chegou a intitular-se Mahdi, um profeta redentor do islão com intencionalidade escatológica.

A época seguinte foi de instabilidade político-militar, o que levou Ibn Qasi a pedir auxílio aos almóadas, que tinham conquistado o poder aos almorávidas no Norte de África. Os almóadas eram mais tolerantes que os almorávidas. Porém, sentindo-se porventura

pressionados na fronteira norte pelo avanço dos cristãos, a sua reacção política foi centralizadora e pouco tolerante. Construíram um potente discurso condenatório dos almorávidas, a quem acusaram de heréticos, e adotaram como sigla absoluta o princípio da unicidade divina. Os almóadas dominaram a cidade de Silves desde meados do século XII até ao hiato da ocupação cristã entre os anos de 1189 a 1191, e desde 1191 até à conquista definitiva da cidade pelas tropas cristãs comandadas por D. Paio Peres Correia, em meados do século XIII.

### O tambor da rua da Cadeia: contexto e achado

Uma escavação arqueológica na rua da Cadeia, em Silves, dirigida pelos arqueólogos Miguel Cipriano Costa e Carlos Oliveira, promovida pela Câmara Municipal de Silves e executada pela empresa Archeoestudos para a empresa Oliveiras, permitiu identificar níveis de ocupação de período islâmico. Os níveis arqueológicos identificados são muros, uma calçada e estruturas arqueológicas tipo “fossa” (silos e fossas), que comprovam a longa ocupação deste espaço. Os materiais arqueológicos indicam que esta área pode ter sido ocupada desde os inícios do período califal, até ao seu abandono em finais do período almóada. O contexto arqueológico onde se identificou o tambor objeto desta publicação (Fig. 1) é assim um nível de abandono associado a materiais arqueológicos de período almóada, nomeadamente cerâmica vidrada desse período.

A dinastia almóada ocupou o actual território português durante cerca de cem anos e a partir do registo arqueológico ainda não é possível diferenciar períodos durante a sua presença. Os materiais cerâmicos atribuídos a este período resultam de uma longa tradição oleira e a sua evolução estilística e decorativa não permite diferenciá-los cronologicamente. Em Silves ocorreram dois confrontos bélicos importantes neste período: a conquista da cidade por tropas cruzadas no ano de 1189 (posteriormente reconquistada pelos almóadas em 1191), e a já referida conquista definitiva da cidade pelas tropas de D. Paio Peres Correia,

em meados do século XIII. Neste encadeamento, os contextos e materiais arqueológicos não permitiram distinguir a qual destes dois períodos de confrontos violentos correspondem o contexto associado ao tambor que agora se dá notícia. O contexto arqueológico de abandono onde foi identificado o tambor na rua da Cadeia pode situar-se entre os anos 1189 e 1191 ou então entre o final do período almóada e o início da reconquista definitiva da cidade pelos cristãos.

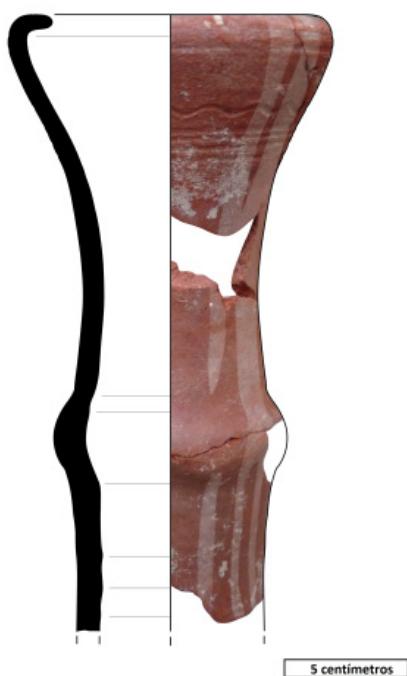


Fig. 1. O tambor da rua da Cadeia.

Fonte: Desenho e fotografia de Carlos Oliveira.

Abordemos então o nosso achado. É um tambor que apresenta campânula cônica e nó (i.e., moldura) num corpo cilíndrico. Modelado em pasta cerâmica mal depurada, de tonalidade alaranjada com grandes manchas de tonalidade cinzenta clara, apresenta elementos não plásticos de calibres anómalos; revela pouco cuidado no fabrico da pasta e cozedura irregular. Na campânula, de bordo invertido,

observa-se decoração incisa aplicada antes da cozedura da pasta, apresentando traços largos ondulados e lisos. Revelam-se ainda vestígios de pintura a branco, com traços verticais largos e irregulares a cor branca. Quanto às dimensões, a campânula apresenta diâmetro máximo de 13 cm e a altura conservada é de 24,3 cm.

Tal como em todos os casos coetâneos conhecidos, não restou qualquer outra parte (pele e/ou cordas de suporte que o constituiria) dada a natureza perecível dos materiais. O tambor apresentado indica estarmos na presença de um membranofone<sup>1</sup>, i.e., um instrumento musical cuja produção sonora se processa através da vibração de uma membrana esticada, neste caso provavelmente uma pele animal. Contudo, não temos dados que permitam saber como se sustentaria a pele do instrumento: se colada, com cordas, ou ambas até.

## Membranofones: articulando fontes e paralelos

### Introdução

Quanto à bibliografia afecta à arqueomusicologia, façamos então uma breve síntese e contextualização de trabalhos que consideramos pertinentes e de referência no domínio do tambor que trazemos à luz. Carlos García Benito, que dedicou a sua tese de doutoramento à arqueologia musical (García Benito 2015), é presidente da comissão de trabalho em arqueologia musical da Sociedad Española de Musicología<sup>2</sup>. Ainda que não exclusivamente dedicado ao medieval nem ao al-Andalus, este grupo de investigação tem vindo contudo a desenvolver trabalhos no campo do nosso objeto de estudo; exemplos disso são também os trabalhos de Raquel Jiménez

1 Nesta classe inclui-se também por exemplo o adufe e o pandeiro, cujas tipologias e derivações se mantiveram na etnografia e na etnomusicologia até aos nossos dias, tendo inclusive migrado para zonas como a América do Sul.

2 Disponível em: <https://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/arqueologia-musical/miembros.asp> accedido a 4 de Fevereiro de 2022.

Pasalodos e Rosário Álvarez Martínez. Esta última, catedrática no âmbito da História da Música, tem desenvolvido relevante e pertinente trabalho no nosso contexto; embora tenha dedicado grande parte da sua obra às Ilhas Canárias e ao órgão, também parte substancial do seu trabalho se concentrou no instrumentário e na iconografia musical do al-Andalus, tornando-se assim relevante elemento para a prossecução da nossa investigação (e.g., Álvarez Martínez 1987a, 1987b, 1995). Destaque-se agora Manuela Cortés García, investigadora da Universidade de Granada, que tem vindo a investigar e publicar relevantes estudos também indispensáveis à nossa investigação. Trata por exemplo a música, os instrumentos e os tratados musicais do al-Andalus (Cortés García 1986, 1996, 1999, 2008, 2011a, 2011b, 2012) e questões de género (Cortés García, 2011b), chegando a aprofundar as influências do esplendor do al-Andalus em Marrocos na actualidade (Cortés García 1986, 1993, 2014). Mauricio Molina tem vindo também a destacar-se no âmbito da música medieval. Dedicou a sua tese de doutoramento ao tema *Frame drums in the Medieval Iberian Peninsula* (Molina 2006), na qual trata a organologia dos instrumentos de percussão medievais, abordando também questões de género quanto aos instrumentistas. María Dolores Navarro de la Coba dedicou a sua tese de doutoramento aos *Instrumentos musicales encontrados en excavaciones arqueológicas pertenecientes a los siglos IX-XV en el territorio andaluz* (Navarro de la Coba 2020c). Concentrada geograficamente no al-Andalus actualmente espanhol, procura e estabelece, contudo, paralelos e contrastes com o Gharb, o que se torna útil e pertinente para a nossa investigação. A autora descreve as fontes arqueológicas de instrumentos musicais recolhidas no al-Andalus e avalia e analisa as suas tipologias, articulando-as com a iconografia, tratados e fontes coetâneas de outra índole; fá-lo também em relação ao actual território marroquino, inferindo influências do al-Andalus no território, produto dos êxodos a que a comunidade islâmica se submeteu. Tal como Cortés García, destaca e

articula reminiscências e paralelos desta cultura diferenciada na etnografia e etnomusicologia do actual território de Marrocos.

Delimitando com maior detalhe a questão da tipologia do nosso tambor, Alexandre Bill, Raquel Jimenez e Carlos Benito propõem uma classificação para os tambores de cerâmica do al-Andalus. Os autores afirmam que:

*Clay drums have never been studied in comprehensive works that would value these instruments as a singular production of al-Andalus' pottery, and would permit the understanding of the findings in a larger frame. Moreover, the few works that have aimed to provide a musicological interpretation have used a very limited amount of findings* (Bill, Jimenez & Benito 2013: 1098).

Em suma, distinguem os tambores de cerâmica do al-Andalus em tipo A – de campânula hemisférica – e tipo B – de campânula troncocónica, como é o nosso caso; em ambos os tipos se diferenciam também o corpo, conforme a sua forma cónica, cilíndrica ou fusiforme. Perante esta abordagem, parece-nos que as maiores semelhanças quanto à forma se encontram no tipo 2.36 (Bill, Jimenez & Benito 2013: 1103), ainda que não tenhamos dados suficientes que nos permitam inferir se a membrana (pele) seria colada ou sustentada com cordas conforme já referimos.

#### A literatura coetânea: os tratados musicais do al-Andalus

*O estudo dos instrumentos da Idade Média é pejado de escolhos, devido à natureza indirecta da esmagadora maioria das fontes chegadas até nós, e ao contexto literário ou iconográfico em que estas devem ser interpretadas; a escassez de informações organológicas e o desequilíbrio cronológico e espacial da documentação contribuem para obscurecer ou complicar um panorama histórico de difícil reconstrução. Não admira, por isso, que muitos aspectos da evolução e das características dos instrumentos medievais estejam ainda em aberto, e que*

*nem sempre se consiga a unanimidade dos especialistas quanto a este ou aquele ponto* (Ferreira 1994: 41).

Quanto à música, sua teoria, práticas e instrumentário, conhecemos tratados oriundos do al-Andalus que, dedicados ou não exclusivamente à música, nos proporcionam inferir da existência, funcionalidades e práticas artísticas em que os instrumentos se inseriam (Cortés García 1999, 2008; Navarro de la Coba 2020a). Contudo, embora a relevante quantidade e diversidade do instrumentário referida nas fontes em que se verifica uma substancial diversidade de cordofones, membranofones e aerofones (e.g., Álvarez Martínez 1987a, 1995; Navarro de la Coba 2020a, 2020c), a tipologia (e respectiva morfologia e dimensões) do tambor que apresentamos não é referida ao longo desses tratados. Alguns não referem sequer membranofones (Cortés García 1999, 2008; Navarro de la Coba 2020a), como no caso dos tratados de Ibn ‘Abd Rabbihi (Córdova, 860-940), Abu L-Salt B. Ummaya al-Dani (Denia, 1068-1134), Ibn Bayya, Abu Bark (final do séc. XI – Fez, 1139) e Ibn Sab’in, Abd al-Haqq (Valle de Ricote, Múrcia, c.1217 – Meca, 1270/71). Não obstante, outros autores incluíram membranofones nos seus textos (Cortés García 1999, 2008; Navarro de la Coba 2020a, 2020c) como é o caso de Ibn Sida, o *cego de Múrcia*, (Múrcia, 1007/8 – Denia, 1066), refere o daff (adufe), tabl (atabal), kuba (pequeno tambor cilíndrico), kabar e kassaba (ambos do tipo darbuka?) e daffata (tambor). Al-Turtusi, Abu Bakr (Tortosa, 1059 – Alexandria, 1120) refere o duff e o tabl. Al-Saqundi, Abu-I-Walid (Córdova, meados do séc. XII – Sevilha, 1231/2) refere o duff e o aqwal (tambor?). Ibn al-Darray al-Sabti, Abu ‘Abd Allah (Sevilha? Séc. XIII – Ceuta, 1293/4) cita o duff, o girbal e kinnara (ambos espécies de duff), tabl, kuba, kabar (espécie de darbuka em cerâmica) ‘asaf (tambor unimembranófono), kus e ayr (ambos tipo tabl).

Em suma e quanto aos membranofones referidos, podemos classificá-los genericamente como aqwal, daff ou duff (adufe), tabl (atabal), kuba (tambor cilíndrico) e do tipo darbuka: kassaba e kabar (Navarro de la Coba 2020c: 91).

Tambores de pequena dimensão como o inédito que trazemos, parecem não integrar, ou pelo menos não ser exclusivos do meio cortesão ou intelectual coetâneo; ao invés, a sua existência é preterida induzindo-nos a corroborar a sua inserção em contextos populares e profanos conforme desenvolvemos adiante. Ainda no âmbito das fontes escritas e quanto à poesia do al-Andalus, esta traz-nos algumas referências a instrumentos musicais coetâneos – embora predominantes quanto a cordofones e aerofones tal como nos tratados musicais, surgem-nos contudo pontuais referências a membranofones como o adufe (Navarro de la Coba 2020c: 91-96).

### Membranofones na iconografia musical no al-Andalus

Tal como nas fontes textuais, também na iconografia do al-Andalus prevalecem as referências a cordofones (e.g., laud) e aerofones (e.g., flautas), principalmente em contextos de elite e em detrimento de instrumentos de percussão. Em Portugal e não obstante a escassez de vestígios, a arqueologia traz-nos um relevante exemplar em cerâmica. No *Vaso de Tavira*<sup>3</sup> (Dias 2012), peça impar exumada em contexto do al-Andalus português (Fig. 2), encontramos a representação de músicos e instrumentos, observando-se dois músicos a tocar membranofones (?), concretamente um adufe e um possível tambor; este último visivelmente maior que o nosso inédito, se compararmos com a figura antropomórfica que o utiliza. Contudo, embora se observe que o instrumento é apoiado sob o braço direito e percutido com a mão esquerda, a peça não permite tirar ilações exatas quanto à organologia ou forma de execução. Para Cláudio Torres (2004) e Susana Gómez Martínez (2011), trata-se de um objeto de arte popular do período almorávida, representando a tradição berbere relativa ao matrimónio. A sua função seria conter uma planta da família do manjerico, (alfadega ou albahaca), “chamando-se o vaso de alfabeguer,

3 Disponível em: <http://patrimoniislamico.ulusofona.pt/detalhe.php?id=813>. Acesso em: 4 jun. 2022.



ainda hoje presente na tradição popular associada às festas de agosto em valência, Espanha” (Dias 2012: 72).

Quanto ao legado iconográfico oriundo do mundo cristão ibérico coetâneo, embora nos proporcione um instrumentário diversificado, também os membranofones são remetidos a uma condição de quase omissão. Resume-se a contemplar o adufe, surgindo apenas um tambor do tipo darbuka nas Cantigas de Santa Maria no séc. XIII na corte de Afonso X (Álvarez Martínez 1987a; Dias 2012: 72). Concretamente

na miniatura 300 desta obra de Afonso X, o Sábio, aparece uma mulher que toca um tambor em forma de ampulheta (*reloj de arena*) apoiado no ombro e no pescoço, tocado por ambas as mãos. Porém, ainda que tal como no *Vaso de Tavira* a dimensão se assemelhe a alguns tambores do al-Andalus, não parece ocorrer essa similaridade quanto ao nosso tambor, de menor dimensão. Além de ser executado por uma figura feminina, destaque-se que este elemento iconográfico revela que os membranofones não eram património exclusivo do mundo islamizado.



Fig. 2. Vaso de Tavira.

Fonte: Museu Municipal de Tavira<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Disponível em: <http://museumunicipaldetavira.cm-tavira.pt/content/noticias-destaque/%E2%80%9Cvaso-de-tavira%E2%80%9D-em-exposi%C3%A7%C3%A3o-no-museu-do-louvre>. Acedido a 4 de Fevereiro de 2022.

Faustino Porras Robles tem tido também um papel preponderante no domínio da iconografia musical no âmbito da Espanha islâmica (Porras Robles 2009) bem como as já citadas Raquel Jimenéz Pasalodos e Alexandra Bill, que em conjunto têm desenvolvido importantes trabalhos quanto a tambores de cerâmica do al-Andalus (e.g., Jimenez & Bill 2012). No contexto do actual território espanhol, refira-se também o potencial que a plataforma digital Red Digital de Colecciones de Museos de España<sup>5</sup> nos proporciona no âmbito do instrumentário medieval do al-Andalus. Ainda no al-Andalus espanhol, destaque-se a *tañedora* de tambor (**Fig. 3**) actualmente patente no Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, que ao invés das proporções observadas no *Vaso de Tavira*, apresenta um tambor unimembranófono cujas dimensões se poderão assemelhar às do tambor que tratamos. Quanto à forma de execução do instrumento, repare-se que a figura feminina desta escultura atribuída ao período entre os séculos XI-XIII (períodos califal-almóada) sustenta o tambor com a membrana (pele) voltada para baixo, de forma distinta da representação do *Vaso de Tavira*. Em suma, quanto aos membranofones na iconografia, seja ela produzida no al-Andalus ou nos reinos cristãos ibéricos coetâneos, os instrumentos de percussão são praticamente ignorados e a sua forma de execução surge-nos de diferentes formas.

#### Evidências e paralelos arqueológicos no al-Andalus

A arqueologia dos instrumentos musicais na Alta Idade Média é um tema de difícil abordagem. No caso dos cordofones e sendo estes construídos essencialmente em madeira, material perecível, torna-se praticamente impossível a sua subsistência até aos nossos dias.

Deste modo, resta-nos quase exclusivamente instrumentos musicais fabricados em cerâmica. Quanto à mundividência no al-Andalus, “continua envolvida na penumbra a forma como eram ocupados os tempos de lazer nestas sociedades” (Gómez Martínez 2014: 108); por conseguinte, dadas as esporádicas referências das fontes escritas e iconográficas às práticas culturais e artísticas, os vestígios arqueológicos que tratamos, ainda que escassos, auguram relevante potencial e contributo como é exemplo o nosso objeto de estudo.



Fig. 3. *Tañedora* de tambor.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 264).

<sup>5</sup> Disponível em: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>. Acedido a 4 de Fevereiro de 2022.

### Paralelos no al-Andalus português

Ainda que os tambores sejam os instrumentos musicais mais comuns no registo arqueológico do al-Andalus, o conjunto dos exemplares conhecidos em território português resume-se a seis exemplares: dois provenientes de Silves (Gomes 1992; Gonçalves *et al.* 2018), um da Meia Praia – Lagos (Silva & Gonçalves 2020), outro proveniente de Alcoutim (Catarino 1999) e ainda dois fragmentos (bordo e corpo) oriundos de Santarém (Viegas & Arruda 1999; Silva 2011; Gonçalves *et al.* 2017).

O primeiro tambor de Silves (Fig. 4), publicado por Rosa Varela Gomes (1992), é um dos casos mais conhecidos e relevantes e foi atribuído aos séculos VIII-IX (?) – período emiral (?). É um tambor de cerâmica constituído

por corpo cilíndrico e campânula troncocónica (Gomes 1992: 30), tem 21,8 cm de altura e 13 cm de diâmetro (Gomes 1998: 172) e foi exumado na Almedina de Silves. Um segundo tambor de Silves (Gonçalves *et al.* 2018) oriundo de enchimento de silo, apresenta campânula troncocónica, pintura a branco, e é atribuído já ao séc. XII. Destaque-se ainda que, de diferente forma, ambos se assemelham com o inédito que apresentamos quanto à dimensão, tal como o exemplar proveniente do Castelo Velho de Alcoutim e produto das escavações lideradas por Helena Catarino – atribuído aos séculos X-XI, encontra-se no Museu Nacional de Arqueologia (Portugal) sob o nº de inventário: 999.2.6. (Catarino 1998, 1999); ausente de decoração, apresenta campânula e corpo cónicos.



Fig. 4. o tambor de Silves.

Fonte: a) Gomes (1998: 172); b) Gomes (1992: 27).

No Gharb al-Andalus (Fig. 5) e exumado a menos de 40 km de Silves, o tambor da Meia Praia (Fig. 6) será o que mais se assemelha ao nosso objeto de estudo; a parte superior é ligeiramente acampanada, a base troncocónica, e apresenta ainda pintura a branco (Silva & Gonçalves 2020: 227). Contudo, embora as semelhanças quanto à forma de ampulheta

(*reloj de arena*) e ao nó (i.e., moldura) no corpo cilíndrico, as dimensões são cerca do dobro do nosso tambor. Nesta sequência referiram-se ainda as afinidades que o exemplar da Meia Praia tem com um dos fragmentos de Santarém (Gonçalves *et al.* 2017, 2018), ostentando corpo cilíndrico e decoração também pintada a branco.



Fig. 5. Legado do Gharb al-Andalus no Algarve atual - achados de tambores.

Fonte: Créditos de Bruno Freitas.



Fig. 6. tambor da Meia Praia (Lagos).

Fonte: Silva & Gonçalves (2020: 228).

### Paralelos no al-Andalus espanhol

No contexto do al-Andalus que tratamos mas em território actualmente espanhol, encontramos o registo de 21 instrumentos de percussão (Navarro 2020c: 189-200), concretamente membranofones, cuja tipologia se enquadra no âmbito dos tambores de cerâmica (i.e., membranofones). Destaque-se que tendo dimensões entre os 11,3 cm e os 32,2 cm, a maioria apresenta dimensões entre os 12 e os 22 cm; pequenas dimensões comparando com as darbukas e similares referidas em fontes de outra índole e que parecem ter sobrevivido praticamente incólumes quanto à sua tipologia até à contemporaneidade (Jimenez & Bill 2012; Navarro de la Coba 2020c: 211-215). Em Almería surgem-nos três fragmentos (Navarro 2020c:

389-430) cuja tipologia evidencia semelhanças ao tambor que apresentamos: um primeiro (Fig. 7a), proveniente da Alcáçova de Almería e atribuído aos séculos XII-XIII (período almóada), com 21 cm de altura e 7 cm de diâmetro, apresenta também moldura central; um segundo (Fig. 7b), apresentando também corpo cilíndrico e moldura central, atribuído aos séculos XI-XV (período califal - Nazari), cujas dimensões também se assemelham (22,2 cm × 6,5 cm); e um terceiro (Fig. 7c), que ausente de moldura central, apresenta contudo dimensões (18,5 cm × 6,5 cm) e incisões similares ao exemplar da rua da Cadeia. Linhas incisivas essas que também nos surgem por exemplo num fragmento proveniente de Jerez de la Frontera (Navarro de la Coba 2020c: 397-398) atribuído ao século XII (período almóada).



Fig. 7. Fragmentos de Almería.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 389-393)

Destaquem-se agora dois fragmentos oriundos de Málaga (Fig. 8 e 9) e patentes em coleção particular (Navarro de la Coba 2020c: 421-424) que apresentam nós como o inédito que trazemos e são atribuídos aos séculos XIV-XV (período Nazarí). Atribuído aos séculos X-XI (período califal), refira-se também um exemplar depositado no Museo de Málaga, que não apresentando nó (i.e., moldura), apresenta contudo incisões lineares

similares às do exemplar que trazemos (Navarro de la Coba 2020c: 425-426). Por fim e quanto ao nó/moldura patente no tambor da rua da Cadeia, repare-se no exemplar de “El Castillejo de Los Guájares” (Fig. 10) proveniente de Granada (Navarro de la Coba 2020c: 419-420), cujas semelhanças são também percebidas por Silva & Gonçalves (2020: 228) em relação ao tambor da Meia Praia supracitado.



Fig. 8. Fragmento de Málaga I.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 421).



Fig. 9. Fragmento de Málaga II.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 423).



Fig. 10. de “El Castillejo de Los Guájares.

Fonte: Navarro de la Coba (2020c: 419).

Em suma e não esquecendo eventuais imprecisões quanto às cronologias atribuídas, verificam-se similaridades quanto a tambores atribuídos ao período almóada e Nazarí, como a particularidade de se encontrarem em áreas junto à orla marítima, cujas vantagens na troca e transmissão de ideias, práticas e procedimentos sociais, culturais e tecnológicos é sobejamente conhecida e tratada. Deste modo, na sequência da classificação de Bill, Jimenez & Bentito (2013) e dos paralelos e semelhanças que encontramos no al-Andalus, podemos sugerir que a produção do tambor da rua da Cadeia seja já referente ao século XII (ou mesmo posterior), dado que quase todos os tambores de tipo A (campânula hemisférica) são atribuídos aos séculos X-XI.

### Contextos artísticos e socioculturais: a dinâmica da mundividência

*La gran cantidad de hallazgos de tambores de cerámica andalusíes contrasta con la escasez de estudios en torno a estos instrumentos. Sin embargo, creemos que estos hallazgos son un testimonio privilegiado de las prácticas musicales populares andalusíes (Jiménez Pasalodos & Bill 2012: 1).*

Deste modo, verificamos profícuo e pertinente o desenvolvimento do estudo destes vestígios arqueológicos em articulação com a etnomusicologia, dado o conhecimento que nos podem trazer concretamente sobre as práticas culturais e artísticas medievais, além da sua construção e produção. Concentremo-nos então no contexto sociocultural e artístico: em período de domínio islâmico, tudo leva a crer que tenha ocorrido uma maior actividade de trocas culturais musicais no meio popular peninsular, não só através das elites orientais, mas principalmente do povo, autóctone, em convivência com árabes e berberes. Conforme verificamos, existe um desequilíbrio entre a quantidade de vestígios arqueológicos (tambores neste caso) e as raras referências e representações patentes nas fontes literárias e iconográficas, o que reitera a muito provável execução destes instrumentos em contextos populares.

À medida que a Idade Média avança, duas realidades se tornam evidentes no sudoeste peninsular. Por um lado, a da permanência, em termos de ocupação do território, de um fio condutor que mergulha as suas raízes nos processos de construção do mundo romano; por outro, a de uma progressiva e cada vez mais vincada abertura a Oriente (Macias & Lopes 2012: 324).

A partir do século VIII, “os canais abertos com o Oriente permitiram, progressivamente, a introdução de práticas artísticas de grande sofisticação, entre as quais, a tradição musical cortês árabo-persa” (Ferreira 2009b: p.116).

Essa implantação,

*acentuou-se no início do século IX, na corte califal de Córdoba, com a vinda de vários artistas oriundos de Medina e de Bagdad, dos quais o último a chegar e o mais famoso é hoje Ziryab, por muitos considerado o fundador da escola musical andaluza* (Ferreira 2009b: 116).

Mestre nas artes musicais e na estética, Ziryab revolucionou os métodos de ensino; criou escolas que alguns defendem terem sido públicas e não apenas para *escravas* e terá supostamente introduzido uma quinta corda no nobre *ūd*, (i.e., alaúde) fenómeno que se tornou difícil de comprovar (Dias 2011: 24-30).

*O repertório de Ziryab, que ele próprio ensinou às filhas e as escravas rigorosamente treinadas como cantoras (as quais eram posteriormente – em conformidade com as práticas da época – vendidas com enorme lucro), era constituído por milhares de canções, servindo o alaúde para pontuar e acompanhar[...]* (Ferreira 2009b: 116).

Ziryab viria a falecer em 857 ainda antes do emirado se ter tornado califado, o que ocorreu apenas em 929. O seu legado nos hábitos, quotidiano, modas e práticas culturais e identitárias do al-Andalus foi de relevância impar.

*Entre las cualidades por las que eran valoradas, Ibn Bultan señala que la cantora perfecta debía poseer pureza y potencia de voz, además de aunar buenas técnicas vocales y recitativas, observando las reglas métricas y gramaticales a la hora de memorizar correctamente la poesía. Si además tenía buen oído para los distintos ritmos, demostraba su virtuosismo instrumental, excelente voz y calidad melódica, era ingeniosa y de alma delicada, sería la esclava perfecta, ya que proporcionaría más placer y tendría más aceptación en el mercado. Estos datos revelan que la mujer, como heredera de la rica tradición islámica, jugaría un papel relevante en la sociedad de su época y la transmisión de sus conocimientos, especialmente*

*durante los siglos IX al XIII, considerados como los períodos más florecientes en el campo de las artes* (Cortés García 2017: 162).

O papel feminino neste processo é assim determinante. É incrementada uma maior participação e inclusão da mulher, progressivamente detentora de educação musical em mais estratos da sociedade, nas manifestações culturais e artísticas do quotidiano *vs.* ortodoxia oriental coetânea. Ao género feminino difundem-se as condições de poetisa, bailarina, instrumentista e até compositora (Navarro 2020b). Atente-se ainda neste contexto de género, ao facto do termo *escrava* não ter provavelmente o mesmo significado que lhe possamos atribuir perante outras dinâmicas e pirâmides de poder noutros contextos históricos e sociopolíticos. Em relação à mulher nessas sociedades cuja génese cultural se inicia antes da nossa Era, repare-se que já no período pré-islâmico, além de *qaina* (escrava pertencente a senhores notáveis), encontramos também terminologias como *yariyas* (escravas num mundo mais popular), *muganiyya* (cantora), *zammara* (tañedora de instrumentos) ou *zaniyya* (adúltera) (Cortés García 2011b: 138-141).

Perante a *revolução* cultural ocorrida desde o início do séc. IX seguida dos períodos almorávida e almóada, ocorre assim uma acentuada e dinâmica evolução cultural responsável pela construção e consolidação identitária musical do al-Andalus. O ensino e prática da música disseminava-se e encontrava-se já num estado de relativo desenvolvimento. Esta é uma fase em que se *democratizam* as artes musicais, aproximando povo e elites: “a cultura berbere, que estava já enraizada no povo peninsular, encontrava paralelos nas casas nobres, e a cultura musical tornou-se abrangente a todas as classes, tal como outras liberdades sociais” (Dias 2011: 24-30). Elites essas que viriam também a influenciar as congéneres dos vizinhos reinos cristãos com as suas artistas conforme observado nos motivos iconográficos; artistas essas, cuja formação inicialmente realizada em Medina e Bagdad se viria a realizar na península Ibérica quando esta adquiriu um



estatuto de centro cultural de grande qualidade, substancial e progressivamente diferenciado, na sequência do novo esplendor iniciado pelo já referido Ziriyab.

*A dança e o canto eram uma e a mesma coisa, e surgem no início do séc. XI, as zambras ou samar, os serões musicais e artísticos que já não só se realizavam nas veladas nocturnas dos palácios reais com as cem flautistas e alaudistas, mas também um pouco por todas as casas das famílias (Dias 2011: 24-30).*

### **Paralelos, identidade e património: passado e contemporaneidade**

Os contextos sociais e artísticos em que tambores como o da rua da Cadeia estariam integrados, provavelmente oriundos de tradições árabes e berberes (Jimenez & Bill 2012: p.31), terão caído em desuso. Dada a súbita desapareção dos contextos arqueológicos, tudo nos indicia que estes instrumentos fossem elementos de uma mundividência islamizada, articulada com elementos culturais autóctones e procedentes de migrações anteriores. Verifica-se a sua ausência a partir do século XIV, coincidindo com a reconquista e a cristianização, corroborando a atribuição destes tambores a contextos culturais acentuadamente distintos, exclusivos do al-Andalus (Jimenez & Bill 2012: 31).

Mesmo não sendo considerados objetos de prestígio e maioritariamente exumados em conjunto com cerâmica de uso doméstico (e.g., o caso do exemplar de Castillejo de los Guájares), os tambores do al-Andalus apresentam substancial qualidade artística da sua produção (Jimenez & Bill 2012: 22-23). A sua tipologia leva-nos a destacar a sua diferenciação e potencial exclusividade territorial e ter-se-ão disseminado pela cultura popular autóctone, promovendo a consolidação da identidade cultural andalusa. A cultura do al-Andalus consolidava uma identidade diferenciada na transição entre os séculos XI-XII, assimilando as práticas artísticas de outras regiões, podendo

até conjecturar-se acerca de um programa iconográfico inserido na arte popular do sul do al-Andalus (Dias 2012: 77). Quanto a esta distinção e identidade, repare-se por exemplo, que se em relação aos séculos VIII/X, Rosa Varela Gomes afirma que as “cerâmicas de Silves devem ter sido importadas e os seus possíveis paralelos, ou protótipos, encontrar-se-ão em contextos orientais” (Gomes 1992: 21), já em contextos posteriores ao século X, podemos inferir da possível produção no próprio al-Andalus. Os tambores do al-Andalus corroboram o processamento e dinâmica de uma identidade diferenciada da cultura popular no território. Cultura essa que, nomeadamente através das práticas musicais populares, se revela ímpar, idiossincrática e paulatinamente consolidada.

### **Reminiscências no Magreb: ta'arijas**

Os tambores de cerâmica do al-Andalus apenas encontrarão paralelos etnográficos no Magreb, diferenciados de outras práticas musicais islâmicas (Jimenez & Bill 2012: 35). Este tipo de instrumento parece ter desaparecido do registo arqueológico ao longo da reconquista cristã, sendo que os paralelos contemporâneos que mais se assemelham se encontram no noroeste africano, provavelmente fruto dos fluxos migratórios a que as comunidades islamizadas se subjugaram.

Um dos instrumentos mais populares em Marrocos é a ta'arija, que consiste num tambor de cerâmica, unimembranofone cujas dimensões se situam habitualmente entre os 8 e os 35 cm – pequenas dimensões como alguns exemplares do al-Andalus. Os mais pequenos apresentam a singularidade de ter uma corda debaixo da membrana, que produz um timbre peculiar e são os que apresentam mais semelhanças com os tambores do registo arqueológico do al-Andalus. Além disso, as técnicas de execução e contextos performativos em que se enquadram condizem por vezes com a iconografia tratada e atente-se ao facto de serem tocados por mulheres e crianças (Jimenez & Bill 2012: 36-40). Repare-se também

que apesar da relevância do papel feminino nas práticas associadas à ta'arija, verifica-se a sua omissão na etnomusicologia do Magreb, dificultando a obtenção de fontes. Facto que se deverá provavelmente aos contextos não profissionais e privados em que a performance se processa. O uso da ta'arija, instrumento que só existe em território marroquino e argelino, “*puede reforzar los lazos entre el pasado y el presente*” (Jimenez & Bill 2012: 41).

### A tricotomia património, identidade e cultura imaterial

O homem, o sujeito, o signo, o ser, o indivíduo ou o interpretante relacionam-se, articulam-se e interagem com objetos, memórias e emoções de forma dinâmica, dependendo sempre do espaço e do tempo. É deles que depende o significado que atribuímos aos objetos, às coisas, e inclusive à energia como no caso da música, cuja produção sonora, artística e simbólica consiste na produção de ondas sonoras, energéticas e intangíveis. No nosso caso, trazemos um artefacto material que podemos articular com outras fontes também no sentido de aprofundar o seu papel e potencial quanto ao património imaterial até aos nossos dias. Cultura material e imaterial ou intangível são quase sempre indissociáveis. Crónicas, castelos, selos, hábitos alimentares, documentação de diversa índole, música, relíquias e memórias colectivas, integram um conjunto de instrumentos que se articulam na construção, legitimação e consolidação de identidade e património.

Património tornou-se um vocábulo legitimador e produtor de poder em inúmeros contextos, inclusive subjugado à instrumentalização institucional no processo de construção e consolidação de identidade nacional e regional bem como dos seus elementos etnosimbólicos. Oriundo de regimes e políticas de salvaguarda afectos à cultura material, o conceito foi sendo também alargado à cultura imaterial. Atualmente, num século XXI infectado política e institucionalmente por

recomendações da Unesco como os programas Obras Primas do Património Cultural Oral e Imaterial da Humanidade (Unesco 2001, 2003, 2005) e a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial ou Intangível (PCI) de 2003 (Unesco 2003) e respectivas ratificações e procedimentos, estas são objeto significativo da utilização dos recursos do Estado. No âmbito da imaterialidade ou intangibilidade e concretamente delimitado à Península Ibérica, recorde-se que o Fado e a Dieta Mediterrânica por exemplo, são reconhecidos pela Unesco como património cultural imaterial da humanidade.

### Conclusões e trabalhos futuros

Além dos processos de construção e produção dos instrumentos *per se*, o objeto de estudo que trouxe tanto nos proporciona dados e possibilidades ao nível do que *poderia ser* (como instrumento musical e respectiva organologia) como em relação aos contextos socioculturais e artísticos em que estaria inserido. Através do potencial da interdisciplinaridade associada aos Estudos Medievais, aqui representada pela arqueomusicologia, demonstra-se o seu contributo para uma melhor apreensão das dinâmicas evolutivas da mundividência no medievo, concretamente no al-Andalus português.

O nosso tambor inédito contribui por exemplo para inferir a relevância e a dinâmica do género feminino nas práticas musicais populares em contextos diversos, nomeadamente festividades e casamentos. Num ímpar contexto de um território islamizado imerso em reminiscências de mundividências anteriores, o tambor da rua da Cadeia indicia-nos tipologias e funcionalidades etnomusicológicas autónomas e diferenciadas do al-Andalus em relação às sociedades congéneres e vizinhas. Destaque-se a sua pequena dimensão e o nó (i.e., moldura) patente no corpo cerâmico pintado a branco, elementos só presentes numa reduzida parte

dos tambores do período islâmico exumados na Península Ibérica. Instrumentos esses que, maioritariamente provenientes de contextos domésticos, ter-se-ão disseminado pela cultura popular autóctone, promovendo a consolidação da identidade cultural andalusa.

A arqueomusicologia manifesta-se profícua, auxiliando-nos a explorar e melhor inferir como se processava a mundividência, as práticas artísticas e a construção de memórias coletivas do homem medieval. Acrescentemos que fruto dos êxodos aos quais a população islamizada da Península Ibérica se subjugou, o legado do al-Andalus parece ter subsistido até à contemporaneidade – corroboramos que

é maioritariamente em território marroquino que devemos procurar estabelecer paralelos. Articulação essa, que dotará também os povos norte-africanos de novos elementos para a compreensão das suas memórias e práticas culturais. Deste modo, auguramos pertinente a continuação do estudo aprofundado dos vestígios arqueológicos em articulação com a etnomusicologia, no sentido de inferir e melhor interpretar as suas funcionalidades e contextos, o que proporcionará um melhor conhecimento sobre as práticas culturais e artísticas medievais do al-Andalus português, abrindo também novos rumos quanto às práticas contemporâneas no Magreb.

BENTO, Alexandre; COSTA, Miguel. The islamic clay drum of rua da Cadeia (Silves, Portugal): a contribution of archaeology to a better understanding of the worldview of al-Andalus. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 75-94, 2023.

**Abstract:** Research in the field of music and musical instruments of the Middle Ages has mainly been based on written and iconographic sources, such as sculpture or representations in manuscripts of various types. Besides being scarce, these sources are only available with sufficient integrity from the 13<sup>th</sup>/14<sup>th</sup> centuries on. Nevertheless, the higher amount of archaeological work carried out in Portugal since the 1990s has revealed new and more data due to preventive archaeology, carbon-dating methods, and more rigorous stratigraphical analysis. These sources, however, are still scarce and seldom well preserved, they have only occasionally been deeply studied in the concrete study of music, its agents, its instruments, and its practices. Concerning the musical instruments of the Portuguese al-Andalus, period of Islamic, Arabian, and Berber domination and influence during the Middle Ages, in the Iberic Peninsula, fewer than ten musical instruments have been identified in archaeological context. In this scope and having an unpublished ceramic drum discovered in Silves in an archaeological context of the Almohad period, this work strives to highlight the potentialities of these artifacts and hint new directions in the interpretation of this musical instrument and of the sociocultural contexts in which it was produced and played, aiming at new paths in its interpretation and a deeper understanding of worldview in the Middle Ages in Portuguese al-Andalus. Besides describing the object by itself, this work aims to articulate it with iconography and other coeval sources, as well as with its potential influence on ethnography, cultural identity and intangible heritage.

**Keywords:** Archaeomusicology; Silves; Clay Drums; Medieval Musical Instruments; al-Andalus.

### Referências bibliográficas

- Álvarez Martínez, R. 1987a. Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen: algunos problemas iconográficos. *Revista de Musicología* 10 (1): 67-104
- Álvarez Martínez, R. 1987b. La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas. In: *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, 1987, Salamanca.
- Álvarez Martínez, R. 1995. Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval Cristiana. In: Fernández Manzano, R.; Santiago Simón, E. (Eds.). *Música y poesía al-sur de al-Ándalus*. El Legado Andalusi, Granada; Lunwerg Editores, Sevilla, 93-120.
- Bill, A.; Pasalodos, R.; Benito, C.G.. 2013. A classification of clay drums from the al-Andalus (9th-14th Centuries AD). Disponível em: <<https://abre.ai/hjUg>>. Acesso em: 30/10/2023.
- Catarino, H. 1998. *O Algarve Oriental durante a ocupação islâmica*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Catarino, H. 1999. Cerâmicas omíadas do Garb al-Andalus: resultados arqueológicos no Castelo Velho de Alcoutim e no Castelo das Relíquias (Alcoutim). *Arqueologia y Territorio Medieval* 6: 113-132.
- Cortés García, M. 1986. Tetuán, paraíso encontrado de la música andalusí. *Separata do Boletim de la Asociación Española de Orientalistas* 22: 373-379.
- Cortés García, M. 1996. *Pasado y presente de la música andalusí*. Fundación El Monte, Espanha.
- Cortés García, M. 1999. Fuentes escritas para el estudio de la Música en al-Andalus (ss. IX-XIV). In: *Actas del Congreso sobre Fuentes Musicales en la Península Ibérica*, 1999, Espanha.
- Cortés García, M. 2008. Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar. *Itamar: Revista de Investigación Musical* 1: 159-182.
- Cortés García, M. 1993. Algunas notas sobre la música andalusí en Marruecos. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 39: 247-262.
- Cortés García, M. 2011a. Escuelas musicales andalusíes y sistemas didácticos. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 23: 31-65.
- Cortés García, M. 2011b. Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas cantoras (ss. XI-XIX). In: Masmano, R.I. (Ed.). *Mujer versus música*. Editorial Rivera Mota, Valencia, 139-198.
- Cortés García, M. 2012. Ibn al-Jatib: sus escritos sobre música y sus aportaciones al arte musical. In: Moral, C.; Velázquez, F. (Eds.). *Ibn al-Jatib y su tiempo*. Universidad de Granada, Granada, 309-341.
- Cortés García, M. 2014. El patrimonio musical andalusí de la tradición clásica en el Magreb: realidades y retos en el nuevo milenio. *Música Oral del Sur: Revista Internacional* 11: 27-57.
- Cortés García, M. 2016. Aproximación al universo musical Sufi de al-Andalus en las cofradías, los tratados y la impronta de sus poetas en las nawbas magrebies (ss. XVII-XX). *Música Oral del Sur: Revista Internacional* 13: 11-45.
- Cortés García, M. 2017. *La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas* (SS. IX-XVII). Universidad de Granada, Granada.
- Dias, A.C.M. 2011. *O adufe: contexto histórico e musicológico*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Faro, Faro.
- Dias, A.C.M.. 2012. Iconografía musical no Vaso de Tavira. *Actas do I Encontro Ibero-Americano*

- de Jovens Musicólogos por uma Musicologia Criativa, 2012, Coimbra.
- Ferreira, M.P. 1986. *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica Galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Imprensa Nacional, Lisboa.
- Ferreira, M.P. 1994. As raízes medievais dos instrumentos musicais europeus. In: Alvarenga, J.P. et al. *Fábrica de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*. Eleta-94, Lisboa.
- Ferreira, M.P. 2009a. *Aspectos da música medieval no Ocidente Peninsular*. Imprensa Nacional; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Ferreira, M.P. 2009b. Memórias musicais de al-Andalus. *Xarajib: Revista do Centro de Estudos Luso-Árabes* 7: 115-121
- Ferreira, M.P. 2010. *Aspetos da música medieval no Ocidente Peninsular*. Imprensa Nacional; Casa da Moeda; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Ferreira, M.P. 2011. O estudo da música medieval em Portugal no seu contexto interdisciplinar (1940-2010). Versão portuguesa do artigo Medieval Music in Portugal Within its Interdisciplinary Context (1940- 2010). In: Rosa, M.L.; Sousa, B.V.; Branco, M.J. (Eds.). *The historiography of medieval Portugal (c. 1950-2010)*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 111-129.
- Ferreira, M.P. 2014. Notas franciscanas (séculos XIII-XVII): identidade dos livros litúrgicos menoritas: iconografia e música no culto dos Mártires de Marrocos. *Itinerarium: Revista Quadrimestral de Cultura* 60 (209): 411-449.
- García Benito, C. 2015. *Arqueología musical prehistórica: aproximación a través de la arqueología experimental aplicada a la arqueología, de la arqueoaústica y de la iconografía musical prehistórica*. Tese de Doutoramento. Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Gomes, R.V. 1992. Cerâmicas muçulmanas, de Silves, dos séculos VIII e IX. In: *Actas da 1ª Jornada de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval*, 1992.
- Gomes, R.V. 1998. O tambor de Silves. In: Torres, C.; Macias, S. *Portugal islâmico: os últimos sinais do Mediterrâneo*. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa, 172.
- Gómez Martínez, S. 2011. *Os signos do quotidiano: gestos, marcas e símbolos no al-Ándalus*. Catálogo da Exposição Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.
- Gómez Martínez, S. 2014. *Mértola: Campo Arqueológico de Mértola*. Museu de Mértola, Mértola.
- Gonçalves, M.J. 2008. *Silves islâmica: a muralha do arrabalde oriental e a dinâmica de ocupação do espaço adjacente*. Dissertação de mestrado, Universidade do Algarve, Faro.
- Gonçalves, M.J. et al. 2017. *Manifestações lúdicas na cerâmica do Gharb al-Andalus*. Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa.
- Gonçalves, M.J. et al. 2018. *Coisas raras na cerâmica do Gharb al-Andalus*. Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa.
- Jimenez Pasalodos, R.; Bill, A. 2012. Los tambores de cerâmica de al-Andalus (ss. VIII- -XIV): una aproximación desde la arqueología musical. *Nassane* 28: 13-42.
- Khawli, A. 2002. Quelques reflexions sur l'histoire de l'Algarve pendant les premières siècles de l'Islamization (VIII-XIèmesiècle). *Xarajib* 2: 21-40.
- Macias, S.; Lopes, M.C. 2012. *O território de Beja entre a antiguidade tardia e a islamização*. Ceauçp, Lisboa.
- Mackintosh-Smith, T. 2022. *Uma história de 3000 anos de povos, tribos e impérios*. Edições 70, Lisboa.
- Molina, M. 2006. *Frame drums in the Medieval Iberian Peninsula*. Tese de Doutoramento. The City University of New York, New York.
- Moreno-García, M.; Pimenta, C. 2006. Música através dos ossos?... Propostas para o reconhecimento

O tambor islâmico da rua da Cadeia (Silves, Portugal)  
*R. Museu Arq. Etn.*, 41: 75-94, 2023.

- de instrumentos musicais no Al-Ândalus. In: *Al-Ândalus: espaço de mudança: balanço de 25 anos de história e arqueologia medievais*. Campo Arqueológico de Mértola, Mértola, 226-239.
- Navarro de la Coba, M.D. 2020a. Los instrumentos musicales descritos en los tratados de los sabios andalusíes SS. IX-XIII. *Revista Musica Oral del Sur* 2: 51-76.
- Navarro de la Coba, M.D. 2020b. Evidencias y huellas de la mujer andalusí como intérprete e instrumentista. In: Zapata, M.A.; Yelo, J.J.; Botella, A.M. (Eds.). *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. Sociedad Española de Musicología, Murcia, 59-71.
- Navarro de la Coba, M.D. 2020c. *Instrumentos musicales encontrados en excavaciones arqueológicas pertenecientes a los siglos IX-XV en el territorio andaluz*. Tese de doutoramento. Universidad de Granada, Granada.
- Porras Robles, F. 2009. Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana. *Nassarre* 25: 39-56.
- Silva, M.C.S.M.I. 2011. *A cerâmica islâmica da Alcáçova de Santarém, das unidades estratigráficas 17, 18, 27, 28, 30, 37, 39, 41, 193, 195, 196, 197 e 210*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Silva, R.C.; Gonçalves, A. 2020. Os almóadas da Meia Praia: a ocupação islâmica de Sete Figueiras 2 (Odiáxere, Lagos). *Arqueologia Medieval* 15: 221-234.
- Torres, C. 2004. *O Vaso de Tavira: uma proposta de interpretação*. Campo Arqueológico de Mértola, Mértola.
- Torres, C.; Macias, S. 1998. *Portugal islâmico: os últimos sinais do Mediterrâneo*. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa.
- Viegas, C.; Arruda, A. 1999. Cerâmicas islâmicas da Alcáçova de Santarém. *Revista Portuguesa de Arqueologia* 2 (2): 105.
- Unesco. 2001, 2003, 2005. *Masterpieces of the oral and intangible cultural heritage of humanity*. Disponível em: <<https://abre.ai/hkGx>>. Acesso em: 30/10/2023.
- Unesco. 2003. *Convention for the safeguarding of intangible cultural heritage*. Disponível em: <<https://abre.ai/hkGE>>. Acesso em: 30/10/2023.

## Sonoridades antigas dos povos Tapajônico e Marajoara: uma aproximação entre arqueomusicologia e etnomusicologia nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Líliam Barros Cohen\*

COHEN, L.B. Sonoridades antigas dos povos Tapajônico e Marajoara: uma aproximação entre arqueomusicologia e etnomusicologia nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. R. Museu Arq. Etn. 41: 95-109, 2023.

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo apresentar as características organológicas e a proeminência de aerofones e idiofones presentes nas coleções arqueológicas dos povos Marajoara e Tapajônico no Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. O artigo apresenta, também, reflexões sobre agência e intencionalidade do som e música em contextos rituais e suas conexões com os vestígios sonoros dessas sociedades, ancorados na pesquisa etnomusicológica sobre música dos povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul. Por fim, o artigo apresenta discussões em torno da sonoridade, tessitura e considerações organológicas dos instrumentos.

**Palavras-chave:** Arqueomusicologia; Sociedades Antigas Amazônicas; Etnomusicologia; Instrumentos Musicais.

### Arqueomusicologia e etnomusicologia na pesquisa sobre as práticas musicais dos povos originários amazônicos

O som e a música são expressões relevantes entre as sociedades indígenas amazônicas, o que nos leva a inferir que também foi assim com os povos antigos, em razão mesmo dos registros escritos por cronistas viajantes, padres e ocupantes de cargos públicos.

A etnomusicologia oferece um olhar desde a música e seu contexto sociocultural, considerando a multifacetada teia de relações inter e transdisciplinares. Assim, o próprio conceito sobre música varia de sociedade para sociedade, aglutinando esferas da filosofia de mundo de cada povo, a partir de elementos simbólicos particulares de cada grupo social. Sonia Chada (2007) apresenta essa ideia a partir do conceito de prática musical como um fazer holístico, que envolve outras considerações da cultura. As sociedades indígenas amazônicas tecem o fazer musical num sistema de pensamento complexo, cujas expressões

\* Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA).  
liliambarroscohen@gmail.com.

artísticas anunciam discursos vários, reelaboram a realidade, comunicam mundos que coexistem em dimensões distintas, reaproximam gerações de ancestrais, organizam e humanizam as relações e as pessoas, dentre muitos outros subsistemas. Considerando essa perspectiva, a arqueomusicologia é o estudo dos vestígios sonoros das sociedades antigas, oferecendo possibilidades interpretativas de seu contexto de prática musical, organologia e, em analogia com a etnomusicologia feita presentemente sobre as musicalidades dos povos ameríndios, reflexões sobre seus usos rituais e simbolismos. No caso dos sobreviventes dos povos Marajoara e Tapajônico, seria interessante investigar as possibilidades de sobrevivências dos saberes conexos a esses vestígios em cerâmica, que talvez possam elucidar elementos para uma interpretação da prática musical antiga desses povos. Seria um passo adiante.

A agência dos objetos arqueológicos é um tema abordado por Cristiana Barreto (2020) e que podemos retomar em relação às peças sonoras e instrumentos musicais, tendo em vista a experiência contemporânea com esses mesmos aspectos no que concerne às práticas musicais ameríndias, notadamente em suas relações entre mundos e intencionalidade e agência em humanos e não-humanos.

O caráter transformacional é outro ponto relevante a ser mencionado e que está relacionado às práticas espirituais, transformacionais por excelência, e que podem ser materializadas nas formas mistas entre humanos e não-humanos, zoomorfos e possivelmente mitológicas também. Em seu livro, o pajé Tywaywa Time'I Awaete demonstra o processo transformacional nas relações espirituais entre os seres viventes na terra e em outras dimensões e suas conexões com música e ritual:

*O ritual das mulheres, por exemplo, ocorre com espíritos das águas, como onça e cobra gigante, transformados do plano do invisível para o visível. Nesses rituais, as pessoas veem o jacaré boiando no rio, com peixes e ariranhas dançando ao redor. Na hora que a mulher pajé vê, ela vê pessoas cantando e dançando. Daí, acabando o ritual, vão embora pra casa, pois já não são peixes,*

*estão transformados em outra coisa. As mulheres são criadas nesta linha, desta sabedoria com os espíritos da água, com a orientação deles com quem aprenderam na criação. Por isso é que, quando o corpo das mulheres morre, elas vão embora com Uyra Ajyra; só a mulher pajé que vai sozinha para as profundezas d'água (Awaete 2023: 49)*

As formas de diálogo entre essas sociedades humanas e não-humanas perpassam a prática musical, com intencionalidade e agência, especialmente quando se refere às questões de cura de enfermidades cuja origem é a desordem espiritual. Assim, muitas vezes há restrições ao olhar, manipulação e uso indiscriminado dos objetos rituais utilizados nesses processos espirituais. Considerando este aspecto, há necessidade de observância de cuidados em relação às peças arqueológicas que consideramos ligadas a esses contextos. Trata-se de uma inferência tendo em vista a experiência com os povos indígenas amazônicos; porém, infelizmente não temos como obter a análise destas sociedades antigas para ter a certeza em relação à agência e intencionalidade das peças em questão.

Dentre os vestígios destas relações complexas entre a cosmologia e as práticas músico-rituais dos povos amazônicos, gostaria de destacar a análise de Robin Wright (2018) acerca dos petróglifos presentes em rochas no Noroeste Amazônico. Tais petróglifos ficam submersos em parte do ano, quando das cheias dos rios. Wright tece relações entre aspectos simbólicos presentes nos petróglifos e seus vínculos com Kuwai, um demiurgo presente na história da criação da humanidade segundo os Baniwa. Kuwai possuía corpo perfurado, por onde saíam sons, e ele próprio foi o criador das flautas sagradas e dono dos cantos e rituais sagrados. Segundo o autor, os petróglifos relembram aos iniciados o que eles não devem fazer. Entre os Desana, no alto rio Negro, a história da criação da humanidade também se refere ao mesmo demiurgo, porém denominado Miriá Porã Masú. Apesar de imaterial, seu corpo possuía furos, por onde fluía o ar e soavam diversos sons. De sua morte numa fogueira, surgiram as paxiúbas de quartzo branco de cada parte do seu corpo e das quais foram



confeccionadas as primeiras flautas sagradas. O aprendizado das flautas sagradas abrange o processo de humanização e aquisição de bens culturais indispensáveis para a vida, conforme descrito no livro dos bayoaras Desana (Galvão & Galvão 2004). Interessante notar essa relação de continuidade entre os vestígios dos ancestrais dos povos do Noroeste Amazônico e sua cosmologia atual, apesar de todas as frentes coloniais ocorridas na região. Sem dúvida, é um tema para maior aprofundamento em pesquisas arqueomusicológicas para o futuro.

Abordagens contemporâneas acerca de som e intencionalidade dialogam com o conceito de perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro (2022), e outros autores da antropologia e etnomusicologia (Brabec de Mori, Lewy & Garcia 2015). Do mesmo modo, podemos apreender em publicações de autores indígenas que, de alguma forma, explicam esse aspecto a exemplo das restrições na audição, apresentação de informações e transcrições de letra e música das canções de cura do povo Warao (Mariano 2021). Tais canções, ao serem cantadas ou terem gravações ouvidas fora de seus contextos, podem acometer os ouvintes (Warao ou não) de enfermidades curáveis apenas por medicina tradicional. Em comunicação pessoal, também ficou claro que era restrita a visão dos maracás denominados *hebu mataro*, tendo em vista seu poder. No estudo de instrumentos musicais ou peças sonoras de povos antigos amazônicos, devem ser levados em consideração esses cuidados com o conteúdo simbólico atrelado à força do som e da música, assim como suas relações com a espiritualidade.

Importante levar em consideração que os conceitos de som e música no contexto amazônico fazem parte de pensamentos e sistemas complexos inter e transdisciplinares, geralmente com inseparabilidade entre dança, música, ritual e espiritualidade. Tal aspecto já havia sido abordado por Till (2014) acerca de pesquisas arqueomusicológicas, ainda que seja um tema frequente nos estudos sobre música ameríndia. Nestes sistemas, as artes expressivas agregam saberes e habilidades múltiplas, não restritas ao conceito abstrato de som e música característico do modelo

clássico europeu. Esse elemento tem um impacto direto no manejo da cultura imaterial, na medida em que objetos e coisas podem ser aglutinadas com a experiência e conceito musical em diversas sociedades amazônicas. Tal impacto pode se estender ao trabalho etnoarqueomusicológico em termos de um horizonte a ser observado, ainda que não haja concretudes sobre essas múltiplas relações ontológicas e suas intencionalidades, uma vez que não temos a cooperação dialógica com o grupo representado (ao menos nos casos aqui mencionados).

### Trajectoria da pesquisa

A primeira etapa da pesquisa foram as visitas às coleções do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2014, ocasião em que foram registradas em foto e vídeo sete peças, bem como foram realizadas análises organológicas e catalogação. No ano seguinte, com a aprovação da pesquisa no Edital Universal do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), foi realizado levantamento das peças nas coleções da Reserva Técnica Mário Simões do Museu Paraense Emílio Goeldi. Foram selecionadas 26 peças das coleções Charles Townsend, Frederico Barata, Curt Nimuendaju e Xingu. As análises ocorreram em um período de três semanas com um fluxo de três a cinco peças por dia. A intenção era o registro fotográfico, análise organológica e catalogação em fichas específicas. Em 2016 foi realizada visita ao Museu de Etnologia e Arqueologia da USP, com supervisão da dra. Cristiana Barreto, e no local analisamos e catalogamos 19 peças. Nessas instituições, apenas os idiofones foram manipulados para ter uma experiência de sua sonoridade. Os instrumentos de sopro não foram manipulados.

O preparo da ficha catalográfica da análise organológica se deu em diálogo com o pesquisador Perez de Arce, com vasta experiência na organização do acervo arqueomusicológico do Museu Chileno de Arte Precolombino, que nos fez sugestões acerca de aspectos relevantes a serem observados no

primeiro momento. A opção pelo sistema de classificação organológica de Sachs e Hornbostel se deu por duas razões: 1) por ser um sistema amplamente conhecido e usado em grande parte de museus no mundo; 2) por não termos condições de dialogar acerca das especificidades organológicas dessas peças arqueológicas, dadas as dimensões temporais que separam o povo Tapajoara e Marajoara antigo dos seus representantes atuais. Obviamente, com o avanço das pesquisas no futuro e incorporação destes representantes em projetos da área, tais escolhas podem ser revistas e ajustadas ao olhar dos especialistas de cada povo.

As fichas catalográficas se compunham dos seguintes itens: classificação numeral, nome genérico, divisão administrativa, país, localidade, etnia\cultura, proprietário, inventário, coletor, lugar, data, altura, comprimento, largura, medidas específicas, materiais, estado de conservação, tangido, construção, ornamentação, diapasão. As fichas foram preenchidas à mão após medições, fotografias e análise dos instrumentos musicais. Posteriormente, foram transcritas e diagramadas no formato de catálogo virtual.

A cidade de Belém conta com um pólo ceramista localizado no bairro do Paracuri, no distrito de Icoaracy, pertencente à capital. Assim, convidamos a senhora Inez e seu filho, o senhor Levi Cardoso, para confeccionarem as réplicas dos instrumentos musicais pertencentes à Reserva Técnica Mário Simões. Este foi um processo demorado, pois foi necessário estabelecer critérios para escolha de peças representativas daquela coleção, especialmente no que se refere aos aerofones. Assim, escolhemos 13 peças a partir dos seguintes critérios: para os aerofones, escolhemos peças que estivessem em boas condições de conservação e que dispusessem de um até três orifícios, além dos conjuntos de flautas globulares; para a escolha dos idiofones, escolhemos peças de tamanhos e formatos diferenciados, representativos das sociedades Tapajônica e Marajoara. Ainda assim, escolhemos um aerofone xinguano classificado como zumbidor, por ser peça única na coleção. A seguir, estão as peças escolhidas para serem feitas réplicas e seus respectivos números de inventários:

- 220 – idiofone com caixa de ressonância dividida;
- 495 – idiofone com mais de uma caixa de ressonância;
- 1251 – aerofone com três orifícios;
- 1256 – aerofone com três orifícios;
- 1158 – aerofone com um orifício;
- 1159 – aerofone com cinco orifícios;
- 1257 – aerofone duplo;
- 1000 – idiofone com caixa de ressonância oval;
- 531 – aerofone com dois orifícios;
- 500 – idiofone com caixa de ressonância dividida;
- 463 – idiofone com caixa de ressonância dividida;
- 328 – idiofone com uma caixa e base maciça;
- 2011 – aerofone livre – zumbidor.

A primeira parte do processo de confecção das réplicas se deu com a permanência dos ceramistas no interior da Reserva Técnica Mário Simões, no Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) (**Fig. 1**). Todo o processo de visita, observação e modelação das peças foi registrado em vídeo pela bolsista de extensão Camila Costa<sup>2</sup>. Os vídeos estão guardados no Acervo do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (LabEtno/UFGPA)<sup>3</sup>, devidamente inventariados e catalogados. Para a produção das peças no interior da Reserva Técnica, os ceramistas levavam a argila desde Icoaracy até as dependências do MPEG. Esse processo teve duração de um mês. Posteriormente, os ceramistas levaram as peças para queima no forno de sua morada (**Fig. 2**). Além da queima, houve, também, o enterramento das peças para adquirirem a coloração parecida com as originais do Museu Goeldi.

2 Foi constituído o projeto de extensão “Arte em Toda Parte: Temas Transversais como Colaboradores Sociais” para o acompanhamento deste processo de confecção das réplicas com um bolsista de extensão.

3 Disponível em: <[www.labetno.ufpa.br](http://www.labetno.ufpa.br)>.

Quando do recebimento dos conjuntos de réplicas, foram entregues os do Museu Goeldi e os do LabEtno. As peças do Labetno estão agregadas ao Acervo Físico do LabEtno, e estão inventariadas e classificadas (Fig. 3). Assim, foi possível a manipulação das réplicas e análise das sonoridades dos instrumentos musicais. Interessante notar o destaque que o ceramista Levy Cardoso deu aos cuidados com a confecção dos furos das peças sonoras:

*A gente tem alguns cuidados, primeiro a espessura da peça que vai ser elaborada e o formato da peça. O formato influencia muito na qualidade do som que está se buscando e, principalmente, os orifícios utilizados para que esses sons sejam produzidos. Deve-se ter muito cuidado na elaboração desses orifícios e como ele vai ser desenvolvido futuramente para produzir o som que sai do próprio instrumento (Cardoso 2016).*

Após a realização de testes e gravações com as réplicas do LabEtno, fizemos um blog para compartilhar um pouco das possibilidades sonoras destes instrumentos musicais. Apresentamos brevemente cada réplica no contexto mais abrangente do projeto e incluímos os sons que resultam de sua manipulação. Obviamente tal iniciativa não tem como objetivo demonstrar as músicas e escolhas sonoras dos povos antigos, apenas observar a extensão de cada flauta globular e as diferenças de volume e tangido entre os idiofones. O blog está circunscrito às ações de divulgação e popularização da ciência do LabEtno, realizadas no ambiente on-line e presencial, através da realização de exposições e feiras culturais.

Nesse mesmo intento, foi confeccionado o catálogo das coleções do MPEG e Museu Nacional, organizadas e inventariadas conforme descrito acima. O catálogo e o blog estão disponíveis no site do LabEtno.



**Fig. 1.** Ceramista Levi Cardoso nas dependências da Reserva Técnica Mário Simões, no Museu Paraense Emílio Goeldi, observando o idiofone Tapajônico original e construindo sua réplica. Fotografia: Camila Costa.

**Fonte:** Acervo LabEtno (2016).



**Fig. 2.** Forno localizado na residência dos ceramistas Levi e Inez Cardoso. Neste forno, foram queimadas as peças confeccionadas no MPEG. Fotografia: Camila Costa.

**Fonte:** Acervo LabEtno (2016).



**Fig. 3.** Conjunto de réplicas pertencente ao Acervo do LabEtno/UFPA. Fotografia: Camila Costa.

**Fonte:** Acervo LabEtno (2016).

### Aerofones e idiofones dos povos antigos

Em todas as coleções, verificamos a presença de aerofones classificados como flautas globulares com um ou mais orifícios, além da presença de jogo de flautas globulares. Possuem como característica a caixa de ressonância em formato circular, globular, que pode ser acessada por canais de insuflação ou possuir os orifícios diretamente perfurados na própria caixa. Apliques podem ser agregados ao corpo, caracterizando formatos antrope ou zoomorfos, além de outros não identificáveis. Possuem tamanho pequeno e, por isso mesmo, os vários detalhes que possam figurar como adorno ou caracterização de uma determinada forma tornam a peça mais complexa.

Aerofones são fundamentais e altamente presentes nos sistemas musicais dos povos indígenas amazônicos que sobreviveram ao contato. Constituem complexos sistêmicos multiexpressivos que envolvem a performance ritual, pintura corporal, plasticidade corpórea através da dança e/ou movimentação no espaço territorial e, obviamente, a organização sonora musical ou não. Os aerofones podem atuar em processos transformacionais comunicando os planos da realidade terrestre e espiritual. Tais complexos foram abordados em estudos particulares no livro *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*, organizado por Jonathan Hill e Jean-Pierre Chaumeil (2011), que oferece inestimáveis contribuições sobre o tema, especialmente no que tange ao complexo das flautas sagradas entre vários povos amazônicos. Esses processos se diversificam conforme o sistema musical particular de cada povo e, possivelmente, deve haver outras abordagens que só poderiam ser descritas com excelência pelos próprios representantes indígenas. Autores como Izikowitz (1935) e Manoel Veiga (2004) já viam a proeminência dos aerofones nos estudos das musicalidades indígenas dos povos amazônicos e brasileiros em geral.

A partir das coleções presentes na Reserva Técnica Mário Simões, no Museu Paraense Emílio Goeldi, foi possível confeccionar réplicas de exemplares de modelos de um, dois e três orifícios, bem como de jogo de flautas globulares. Ao todo, foram três conjuntos de réplicas das peças que foram distribuídos da seguinte forma: um conjunto para o Museu Paraense Emílio Goeldi; um para o LabEtno e um para os mestres ceramistas Inez e Levi Cardoso manterem em seu acervo. Com as réplicas foi possível manipular os aerofones e ter uma percepção sonora de suas possibilidades, cuja tessitura foi descrita em Barros e Severiano (2018). Um aspecto relevante é o fato de que, comparando os registros de flautas dos conjuntos de réplicas do LabEtno e do MPEG, foi verificada que a altura não é fixa nos instrumentos (Barros & Severiano 2018: 20). Os mestres ceramistas explicaram que tais diferenças se dão em razão dos processos de queima da caixa de ressonância, que podem gerar diferenças em seu interior e, por conseguinte, na tessitura gerada.

Destacamos aqui um aerofone pertencente ao acervo do MAE-USP, inv. 6656 (Fig. 5, 6 e 7), que é provavelmente parte de um conjunto de duas flautas, sendo que um dos instrumentos (inv. 6654) está quebrado (Fig. 4). Nesta lateral quebrada provavelmente estaria a outra caixa de ressonância, a exemplo de outros jogos de flautas pertencentes ao acervo da Reserva Técnica Mário Simões, do Museu Paraense Emílio Goeldi (Fig. 8). No instrumento MAE-USP 6655 (Fig. 5, 6 e 7), há cinco orifícios, sendo constituído por dois de insuflação, dois de comunicação e um de digitação. A peça não tem pinturas, apenas alguns apliques representando asas.

Observamos também um aerofone Tapajônico (Fig. 9) com um orifício e uma caixa de ressonância em formato zoomorfo, aparentemente sem a cauda onde estariam os demais orifícios. Possui formato zoomorfo e apliques em formato de asas e patas.



**Fig. 4.** Flauta globular inv. 6654. Fotografia Marcos Cohen.  
**Fonte:** Acervo MAE-USP, 2016.



**Fig. 5.** Jogo de flautas globulares (parte superior) inv. 6656. Fotografia Marcos Cohen.  
**Fonte:** Acervo MAE-USP, 2016.



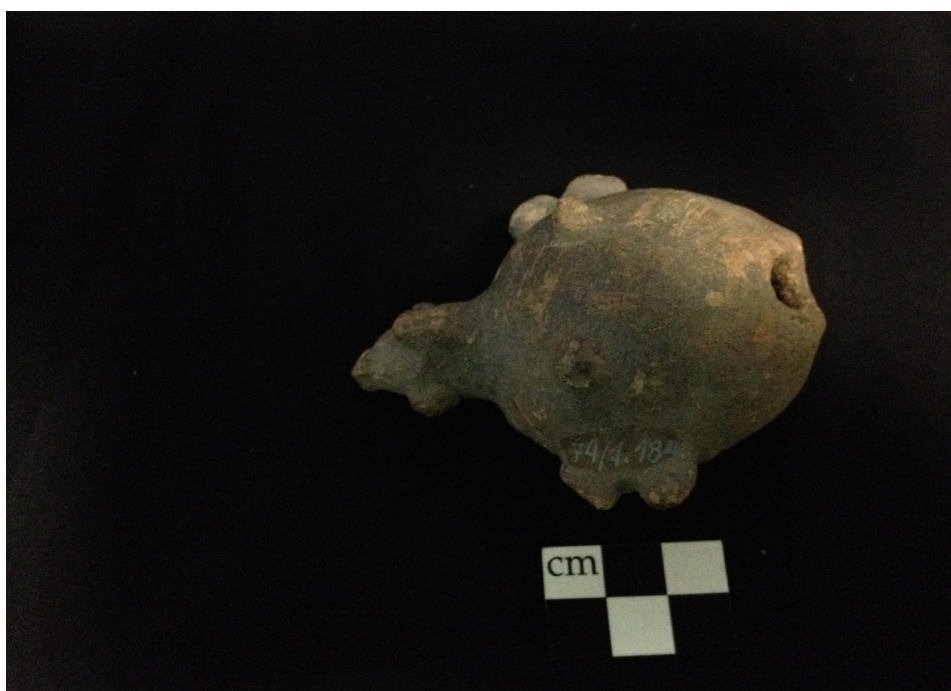
**Fig. 6.** Jogo de flautas globulares (parte inferior) Inv. 6656. Fotografia Marcos Cohen.  
**Fonte:** Acervo MAE-USP, 2016.



**Fig. 7.** Jogo de flautas globulares (orifícios de insuflação e, abaixo, orifício de digitação). Inv. 6656. Fotografia Marcos Cohen.  
**Fonte:** Acervo MAE-USP, 2016.



**Fig.8.** Jogo de flautas globulares. Inv. 1257. Fotografia Lohana Gomes.  
**Fonte:** Reserva Técnica Mário Simões, MPEG, 2016.



**Fig. 9.** Flauta globular. Inv. 6619. Fotografia: Marcos Cohen.  
**Fonte:** Acervo MAE-USP, 2016.



Acima observamos jogos de flautas globulares, conservados nos acervos do MPEG e do MAE. Compostos por duas flautas unidas em suas caixas de ressonância, possuem dois canais de insuflação e dois orifícios de digitação. Na réplica reproduzida

no LabEtno, é possível ouvir dois sons simultaneamente e com possibilidades de manuseio sonoro ao articular o orifício de digitação. Assim, percebe-se a complexidade sonora que circunscrevia os ambientes dessas práticas musicais tapajônicas.



Fig. 10. Inv. 622-1447. Fotografia: Marcos Cohen.

Fonte: Acervo MAE-USP, 2016.

Os idiofones também conformam um patrimônio valioso das sociedades antigas da Amazônia, assim como para os povos indígenas que habitam contemporaneamente a região. A grande diversidade de idiofones presentes entre os povos indígenas amazônicos na atualidade inclui maracás, chocalhos e tornozeleiras diversas, adornos corporais como cintos, apliques para cabelos que contêm objetos sonorizantes, bastões, tambores e muitas outras possibilidades sonoras (Hill & Chaumeil, 2011). Dentre as peças sonoras

que constituem vestígios das práticas musicais dos povos Marajoara e Tapajônico, estão principalmente os maracás. Em formatos antropo e zoomorfo, ou ainda, de seres mitológicos, são constituídos por caixa de ressonância no formato do corpo com ou sem afinamento interior (geralmente entre cabeça e corpo). Em seu interior existem pedrinhas de cerâmica cuja sonoridade pode variar conforme a quantidade, caminho no interior da caixa de ressonância e tamanho dela. Entre os povos amazônicos da contemporaneidade, a exemplo

dos Warao e Awaete, o maracá vinculado à atividade de pajelança não é um instrumento qualquer e deve ser utilizado apenas pelo especialista em ocasiões rituais específicas. Porém, entre os próprios Warao, há o uso de tipo específico de maracá no repertório de Dokototuma que não implica em restrições simbólicas. Podemos imaginar que os idiofones Tapajônico e Marajoara estariam circunscritos à esfera da relação mais próxima da espiritualidade, tendo em vista o caráter transformacional sugerido pelas suas formas híbridas, pelo detalhamento e refinamento de seu processo constitutivo e, como sugere a literatura arqueológica, pelo seu atrelamento a estratos sociais hierarquicamente superiores nos grandes cacicados amazônicos.

Podemos observar um idiofone de golpe indireto (Fig. 10), pertencente ao

povo Marajoara e depositado no Acervo do MAE-USP, em formato de prato circular com bordas ocas preenchidas e com objetos de entrechoque que circulam por toda a circunferência do prato. Sua ornamentação está com pintura desgastada. Possui tangido cheio em razão da grande quantidade de elementos de entrechoque. Esta peça emite som ao ser manipulada, o que nos leva a considerar a possibilidade de ela ter um uso ritual de enriquecimento sonoro ambiental. Neste sentido, a proposição do som como elemento contextual simbólico ganha força, mesmo que a peça tenha sido usada como objeto utilitário. Importante mencionar que as bordas possuem uma vedação em dado momento, dividindo-a ao meio, o que interfere na forma de manuseio com intenção sonora.



**Fig. 11.** Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna. Fotografia Lohana Gomes.

**Fonte:** Reserva Técnica Mário Simões, MPEG, 2015.

Na Figura 11 temos outro exemplo de idiofone do Museu Paraense Emílio Goeldi, cuja caixa de ressonância é formada pela base (réptil) interligada com as duas primeiras porções dos vasos, que estão situados acima da base. Tais vasos possuem quatro orifícios nas bordas das porções superiores (pratos), que auxiliam na vibração sonora, funcionando como uma caixa amplificadora de som quando tocado na posição normal. Há objetos de entrelaço que entram nas cavidades dos vasos quando se achocalha o instrumento ao contrário (de cabeça para baixo). Há um orifício na parte inferior da caixa de ressonância pelo qual se veem os objetos de entrelaço, provavelmente de argila. Trata-se de um vaso duplo com base zoomorfa (réptil) e uma figura antropomorfa sentada em cima olhando para trás, disposta entre dois vasos. O instrumento produz dois tipos de sonoridades: 1) mais cheio, quando balanceado na posição normal; e 2) mais seco, quando balanceado ao contrário (de cabeça para baixo).

### Considerações finais

Este artigo teve como foco os vestígios sonoros das sociedades amazônicas Marajoara e Tapajônica presentes nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Nacional da UFRJ e MAE-USP. A análise organológica privilegiou observar aspectos físicos dos instrumentos, classificando-os conforme o modelo de Sachs e Hornbostel, amplamente utilizado em instituições de todo o mundo. A análise demonstrou a proeminência de aerofones e idiofones. As flautas globulares são as maiores representantes dos aerofones, e os idiofones de golpe indireto, dos idiofones.

A construção das réplicas permitiu a manipulação sonora dos instrumentos e, ainda que não seja possível saber como eram as músicas daqueles povos, foi possível ter uma noção das possibilidades sonoras das flautas globulares e idiofones confeccionados. Importante observar que, em razão do processo

de queima, as alturas não são fixas, tendo variado nos três conjuntos constituídos (Barros & Severiano 2018).

O diálogo entre a arqueomusicologia e etnomusicologia, especialmente a partir da tradição de estudos sobre musicalidade ameríndia cujas etnografias apresentam a relevância do som, mito e ritual como elementos centrais na ordenação sociocosmológica dessas sociedades (Montardo 2002; Menezes Bastos 2013; Piedade 2011; Mariano 2022; Awaete 2023), somado à experiência da autora neste campo, possibilitou estabelecer reflexões em torno da intencionalidade do som e música, considerando que os instrumentos musicais dessas sociedades antigas, conforme a literatura arqueológica, inseriam-se em contextos rituais. Assim, a partir da compreensão relacional xamânica desenvolvida no pensamento do perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiro de Castro (2002), e a partir de experiências etnográficas atuais em torno da intencionalidade do som e música (Mariano 2022; Awaete 2022), considera-se a hipótese de esses instrumentos musicais também se inserirem nesse contexto de força e poder do som e da música no que tange à emanção de energia e atuação direta no cosmos.

A presença de peças utilitárias sonorizantes pode sinalizar um uso ampliado do som enquanto elemento importante no contexto ritual, atuando na ambientação sônica ritual. A presença intensa de aerofones e idiofones pode sinalizar importância dessas categorias instrumentais do ponto de vista simbólico, tal como foi demonstrado ser relevante nas sociedades ameríndias amazônicas da contemporaneidade. A presença de figuras mitológicas pode pontuar as relações cosmológicas e transformacionais características de processos xamânicos.

Por fim, espera-se que este estudo seja uma contribuição para a compreensão da relevância do som e da música para as sociedades indígenas amazônicas antigas.

COHEN, L.B. Ancient soundscapes of the Tapajonic and Marajoara peoples: an approach bridging archaeomusicology and ethnomusicology in the collections of the Museu Paraense Emílio Goeldi, the National Museum, and the Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo. R. *Museu Arq. Etn.* 41: 95-109, 2023.

**Abstract:** This article aims to present the organological characteristics and the prominence of aerophones and idiophones in the archaeological collections of the Marajoara and Tapajonic peoples at the Museu Paraense Emílio Goeldi, the National Museum, and the Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo. The article also offers reflections on the agency and intentionality of sound and music in ritual contexts and their connections with the sonic traces of these societies, grounded in ethnomusicological research on the music of indigenous peoples of the lowlands of South America. Finally, the article discusses aspects of sound production, texture, and organological considerations of the instruments.

**Keywords:** Archaeomusicology; Ancient Amazonian Societies; Ethnomusicology; Musical Instruments.

#### Referências bibliográficas

- Awaete, Time'I. 2023. *Uira Maraka kauyrau'Upy: o canto dos jovens pássaros guerreiros*. UFPA, Belém.
- Barreto, C. 2020. *Do teso Marajoara ao sambódromo: agência e resistência dos objetos arqueológicos da Amazônia*. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas* 15(3).
- Barros, L.; Severiano, R. 2018. Arqueologia musical amazônica: desafios na pesquisa em vestígios sonoros de populações antigas da região amazônica. In: Cohen, L.C.B.; Venturieri L.V. (Eds.). *Arqueologia Musical Amazônica*. Pakatatu, Belém, 13-21.
- Brabec de Mori, B.; Lewy, M.; Garcia, M. 2015. *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin.
- Cardoso, Levy. 2016. *Entrevista concedida*. Belém.
- Chada, S. 2007. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In: *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, 2007, Salvador.
- Galvão, W.; Galvão, R. 2004. *Livro dos antigos Desana Guahari Diputiro Porã*. Foirn, São Gabriel da Cachoeira.
- Hill, J.D.; Chaumeil, J.-P. (Orgs.). 2011. *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Library of Congress, Nebraska.
- Izikowitz, K.G. 1935. *Musical and other sound instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical study*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Goteborg.
- Mariano, M. et al. 2021. *Vida dos Warao*. UFPA, Belém.
- Menezes Bastos, R. 1999. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Edufsc, Florianópolis.
- Menezes Bastos, R. 2013. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Edufsc, Florianópolis.
- Montardo, D.L. 2003. *Através do Mbaraká: música, dança e xamanismo Guarani*. Edusp, São Paulo.

- Piedade, A. 2011. Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas. *Revista Transcultural de Música* 15: 1-22.
- Till, R. 2014. Sound archaeology: terminology, palaeolithic cave art and the soundscape. *World Archaeology* 46(3): 292-304.
- Veiga Júnior, M.V.R. 2004. Toward a Brazilian ethnomusicology: Amerindian Phases. In: *Por uma etnomusicologia brasileira: Festschrift Manuel Veiga*. Blanco, P.S. (Org.). Edufba, Salvador, 53-423.
- Viveiros de Castro, E. 2002. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios em antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo.
- Wright, R.M. 2018. The Kuwai religions of Northern Arawak-Speaking peoples: initiation, shamanism, and nature religions of the Amazon and Orinoco. In: Barros, L.; Severiano, R. (Orgs.). *Arqueologia Musical Amazônica*. Pakatatu, Belém, 22-38.

## O testemunho dos vasos nupciais como fonte para a interpretação do lugar social da música na Antiguidade grega

Lidiane C. Carderaro\*

CARDERARO, L. C. O testemunho dos vasos nupciais como fonte para a interpretação do lugar social da música na Antiguidade grega. R. Museu Arq. Etn. 41: 110-121, 2023.

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo analisar como a iconografia com temática musical, encontrada nos vasos cerâmicos de origem grega, especialmente do Período Clássico, pode ser vista como fonte para a interpretação e compreensão sobre o rol social ocupado pela música na cultura ateniense, sobretudo do século V a.C. Valendo-se da representação de figuras executando instrumentos musicais em contextos cotidianos, esse tipo de documentação nos permite entender os espaços da cidade em que a música era elemento cultural presente, bem como o papel do músico nesses contextos. Dessa forma, valorizamos também o papel dessas imagens dentro daqueles mesmos contextos, como registro da vida cotidiana e de uma mensagem a ser transmitida publicamente. Para tanto, tomamos para análise o testemunho dos vasos de formas tipicamente relacionadas ao contexto nupcial, os *lebetes gamikoi*, de uso exclusivo das cerimônias matrimoniais, e os *loutrophoroi*, cujo uso é relacionado a ritos nupciais e funerários.

**Palavras-chave:** Vasos Gregos; Iconografia; Música; Cerimônia Nupcial.

No âmbito dos estudos arqueológicos, é natural que as abordagens temáticas se mostrem múltiplas, considerando diversos aspectos do objeto estudado, cerne das ciências consideradas multidisciplinares. É nessa perspectiva que se dá o estudo da arqueologia da música, ou arqueomusicologia, e que se desenvolve o estudo aqui apresentado. Primeiro, é preciso levar em conta que o estudo sobre os registros iconográficos está entre as principais abordagens de fontes arqueológicas sobre a música da Antiguidade. Isso porque o uso da imagem nos ambientes

coletivos e particulares na Antiguidade grega era abundante desde os mais remotos tempos, muito anterior inclusive aos registros escritos, o que nos fornece informações bastante ricas sobre o modo de vida daquelas sociedades e, conseqüentemente, nos permite constatar a presença da música mesmo em contextos pouco ou não documentados textualmente. Essa é a abordagem da arqueologia da imagem, cujo foco é o estudo de todo tipo de imagem, sobre todo tipo de suporte, inseridos nos mais diversos contextos socioculturais.

A partir desse panorama genérico, voltamos nosso olhar para o objeto direto do estudo aqui apresentado. É por meio da iconografia de temática musical sobre vasos cerâmicos gregos do Período Clássico que procuramos interpretar o lugar ocupado pela música nos ambientes

\* Pós-doutoranda em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. lidianne@gmail.com.

sociais desse período. Mais do que tratar e interpretar as representações iconográficas, é importante aqui também questionar e validar a materialidade dessas representações, ou seja, o suporte material em que estão inseridas. Nesse sentido, podemos definir que a interpretação da imagem está não apenas no observá-la por si e pelo que nela está representado, mas também relacioná-la com fontes textuais contemporâneas a ela, de modo que as informações sejam não só reafirmadas, mas também confrontadas, tendo em vista que as diferentes fontes podem expressar diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto (Dugas 1960: 59).

Assim, pautados sobre a teoria da imagem, indagamos não apenas a quem se destinava, ou melhor, com quem dialogavam essas imagens, mas também com que intenções elas poderiam ter sido produzidas pelos pintores de vasos. Dessa forma, propõe-se uma construção teórica da imagem, por uma perspectiva arqueológica, no sentido de propor interpretações sobre o que é a imagem e qual a relação entre ela e aquilo que representa (Vergara Cerqueira 2004: 1), sobre o que Metzger (1985: 173-179) discutiu, chegando à conclusão de que o sentido da imagem é claro e preciso tanto para aquele que a produz quanto para quem a recebe; são, antes de tudo, um meio de comunicação (Schnapp 1988: 568).

É bom lembrar que se por um lado os registros escritos são provenientes de uma parcela abastada da população, tendo em vista que o acesso à educação e ao letramento era limitado aos cidadãos menos privilegiados, por outro, a produção cerâmica se concentrava nas camadas mais populares, os artesãos, que raras vezes tinham acesso à educação. Sendo assim, as imagens, ao serem expostas, atingem um maior e mais variado número de indivíduos, e também devem ser analisadas pela sua relação com o suporte material em que estão inseridas. Há que se indagar os propósitos na escolha temática de uma imagem colocada sobre determinada forma ou tipo de vaso. A quem se destina o objeto? A quem se dirige a imagem? Com que outros registros ela dialoga?

Para Cibele V. Aldrovandi (2009: 9), o estudo da imagem não se encerra no levantamento e análise dos elementos

iconográficos, mas se expande para a análise dos conteúdos temáticos identificados no conjunto, inserindo-os em seu contexto de desenvolvimento e permitindo a compreensão dos aspectos sociais, econômicos, políticos e religiosos que podem ter influenciado sua criação. A imagem, enquanto documento, se mostra, portanto, um registro de uma realidade social, ainda que não absoluto (Carderaro 2020: 32-33).

Há muitos fatores que tornam a cerâmica um material crucial na difusão e interpretação iconográfica no mundo grego. Por se tratar de um material relativamente barato – ao compararmos com o mármore ou o bronze, por exemplo – e bastante resistente ao tempo, a cerâmica se tornou o mais abundante material encontrado em contextos arqueológicos, conservando muitos de seus aspectos originais. Além do aspecto imagético, sua natureza utilitária, a matéria-prima e a forma dos vasos são bastante relevantes e podem prover informações sobre sua utilização, o processo de fabricação e distribuição, tanto quanto a ornamentação informa sobre padrões culturais vigentes à sua época (Carderaro 2020: 22). Tratando especificamente dos vasos cerâmicos, sejam eles utilitários ou decorativos, a iconografia neles encontrada contribui enormemente para a compreensão de práticas sociais, como os cultos religiosos e os ritos cívicos. Entre esses últimos, os que mais se destacam são os rituais funerários e os rituais nupciais. Como observam Rebecca Sinos e John Oakley (*apud* Smith 2005: 2), o casamento é um dos rituais mais atestados na Grécia antiga e cenas de casamento decoram muitos vasos gregos do sexto ao quarto séculos.

É sabido que a música é um elemento sociocultural característico dos mais variados ambientes, coletivos e particulares, no Mundo Antigo. A presença da música no imaginário cultural grego do Período Clássico, e mesmo anterior a ele, é amplamente atestada nos registros escritos que nos chegaram, mas também nos registros iconográficos, presentes em todos os ambientes da cidade grega antiga. Sobre essa relação da música com os contextos socioculturais destacam-se os trabalhos de

Theodor Ulieriu-Rostás (2013), que se dedica ao estudo da relação entre a música e a identidade sociocultural por meio da cerâmica ática grega (Carderaro 2020: 36). É nesse âmbito que propomos analisar a presença da música nas várias etapas do rito nupcial, de acordo com o que é encontrado na iconografia presente em dois tipos específicos de vasos cerâmicos, o *lebes gamikos*<sup>1</sup> e o *loutrophoros*<sup>2</sup>.

### Sobre os vasos de uso nupcial

No estudo da ceramologia grega é notável que algumas formas de vasos se destinam a funções e contextos muito específicos. Há registros, tanto iconográficos quanto textuais, que evidenciam a presença mais recorrente de alguns tipos de vasos no rito nupcial, sendo os mais frequentes a *pyxís*<sup>3</sup>, a *hydria*<sup>4</sup>, o *lekaniis*<sup>5</sup>, o *loutrophoros* e o *lebes gamikos*. Dentre estes, destacamos aqui duas formas que são intimamente ligadas ao ritual, o *loutrophoros* e o *lebes gamikos*.

O *lebes gamikos*, literalmente “vaso nupcial”, é uma forma de uso exclusivo nos rituais nupciais. Na forma, é um vaso redondo, de médias ou grandes proporções, como uma grande tigela, com um ombro, deixando a borda mais estreita

1 Tipo de vaso cerâmico grande e arredondado, geralmente disposto sobre um pedestal, cujo uso é destinado exclusivamente ao ritual nupcial, provavelmente no momento de aspersão da noiva.

2 Tipo de vaso cerâmico em forma de jarro com pescoço longo e duas alças verticais, cuja função é conter água. Era usado, entre outros contextos, para recolher água na fonte e realizar o banho nupcial dos noivos.

3 Tipo de vaso cerâmico de formato geralmente redondo e com tampa, semelhante a uma caixa, que compunha o mobiliário feminino e tinha por função guardar pequenos objetos de joalheria e cosméticos.

4 Tipo de vaso cerâmico em forma de jarro com três alças, sendo duas horizontais paralelas e uma vertical no lado posterior, cuja função é conter e servir água.

5 Tipo de vaso cerâmico em forma de taça, com duas alças horizontais paralelas e podendo ter ou não pedestal. É composto ainda por uma tampa com pegador superior, e tinha por função conter alimentos, podendo ser usado como prato em contextos festivos.

em evidência; com duas alças verticais e altas apoiadas no ombro, era composto por uma tampa e geralmente apoiado sobre um pedestal. Tanto o vaso quanto seu suporte são ricamente decorados com cenas que retratam etapas do rito. A decoração alusiva ao casamento retratava a cena do cotidiano, porém, não raro, trazia figuras identificadas como personagens mitológicas.

A forma surgiu em Atenas no último quarto do século VI a.C., e permaneceu sendo produzida na região até meados do século IV a.C. Já na Península Itálica sua presença é atestada até o final do quarto século.

Ao contrário dos *loutrophoros*, cuja função de carregar água é bastante clara, a utilidade do *lebes gamikos* é ainda incerta e, no máximo, especulativa (Sgourou 1994: 18-22). Atualmente uma possibilidade muito aceita é a que esse vaso seria uma espécie de *louterion*<sup>6</sup>, que receberia a água para o banho nupcial transportada com o *loutrophoros*. Outra possibilidade é que o *lebes gamikos* tivesse como função armazenar comida ou bebida que de alguma forma simbólica marcava a união do casal em determinado momento do ritual e, diferentemente do *loutrophoros*, permaneceria como bem da nova família, podendo ser usado em outras festividades da casa. Possibilidade embasada no fato de alguns desses vasos terem sido encontrados em contextos domésticos (Sabetai 2014: 54-55).

Chama a atenção aqui uma iconografia encontrada sobre o *lebes gamikos* do Museu do Louvre (Fig. 1), em que a cena retratada traz a noiva sentada ao centro, recebendo os presentes nupciais. À sua esquerda uma figura feminina traz uma caixa, enquanto à direita uma outra figura feminina traz nas mãos uma caixa e um *lebes*<sup>7</sup>. A própria noiva tem nas mãos outro *lebes gamikos*. Desse modo, pode-se inferir que esses vasos não apenas eram utilitários durante o ritual nupcial, mas também eram dados como presente.

6 Tipo de vaso de médias ou grandes dimensões, com duas alças horizontais paralelas e podendo ter pé e bico para verter água. Era utilizado para conter água para higiene pessoal, como lavar pés, mãos e rosto.

7 Vaso redondo de grandes dimensões, geralmente disposto sobre um pedestal, usado para conter líquidos.





Fig. 1. *Lebes gamikos* de figuras vermelhas, Atenas, Pintor de Amphitrite, 460-450 a.C.

Fonte: Museu do Louvre, MNB 2108; S 1671.

O *lebes gamikos* aparentemente tinha uma produção especializada em Atenas, com poucas oficinas conhecidas: Sophilos, Pintor do Louvre F6, Pintor Swing, oficina do Pintor Antimenes, Pintor de Amphitrite, Pintor de Washing, Pintor Rycroft e Pintor de Tarquinia RC 6847 (Sabetai 2014: 55).

O *loutrophoros*, literalmente “carregar água de banho”, é um vaso de forma alongada, caracterizado por um pescoço alto, geralmente do mesmo tamanho do corpo do vaso. A forma tem duas variações, distinguíveis pela posição e quantidade de alças. O *loutrophoros amphora* – com duas alças verticais e opostas entre o ombro

e a borda do vaso –, e o *loutrophoros hydria* – com duas alças opostas horizontais no ombro e uma terceira alça vertical entre o ombro e a borda, na face posterior do vaso. A forma, bastante atestada em todo o mundo grego, está presente em Atenas desde o final do século VIII a.C. e permaneceu até o final do Período Helenístico. Já na Península Itálica aparece com grande abundância, com características cada vez mais refinadas, o que claramente indica ter perdido sua função e se tornado um vaso decorativo.

Os *loutrophoroi* de figuras negras, do Período Arcaico, foram usados como marcadores funerários, relacionados com indivíduos

femininos que não teriam chegado a se casar. No século V a.C. era usado principalmente para armazenar água lustral, destinada ao uso ritual no banho nupcial do noivo e da noiva e na limpeza do corpo no ritual funerário. A iconografia presente nesse tipo de vaso, assim como no *lebes gamikos*, está frequentemente relacionada com os rituais a que se destinavam. Vale ressaltar que no Período Clássico, o termo “*loutrophoros*” se referia, não apenas ao vaso cuja forma leva esse nome, mas também a uma pessoa encarregada de carregar a água para o banho ritual da noiva ou do noivo, uma das etapas do casamento. O *loutrophoros*, tendo sido criado antes dos *lebes gamikos*, atesta a importância do casamento como ritual social e do casamento como instituição cívica já desde pelo menos o período Arcaico.

Victoria Sabetai (2014: 53) aponta que a maior quantidade de vasos nupciais bem preservados encontrados são provenientes de enterramentos, o que a autora interpreta como uma referência ao ideal perdido do casamento por mulheres mortas antes de se casarem. Além de marcadores funerários, a função votiva, de caráter simbólico, é evidente pela presença de exemplares ora monumentais, ora em miniaturas, seu um uso prático, portanto.

### Rito nupcial

O ritual nupcial na Grécia Antiga, tendo como principal referência a Atenas do Período Clássico, tinha duração de três dias, com etapas muito bem marcadas entre eles. O primeiro dia do ritual nupcial, o *proaulia*, era dedicado a sacrifícios e purificações; o segundo dia, o *gamos*, pode ser considerado o dia do casamento de fato, marcado por diversas etapas ritualísticas: um banquete, a procissão nupcial, o *kataklysmata*, em que os noivos recebem e comem frutas diante do altar-lar como símbolo de fertilidade e prosperidade, o *anakalypterion*, quando a noiva retira definitivamente o véu, e a consumação do matrimônio. Por fim, o terceiro dia, o *epaulia*, era marcado por mais festejos na casa do noivo e pela entrega de presentes à noiva (Mason 2006: 7).

Ainda no primeiro dia do ritual ocorria a *loutrophoria*, procissão das mulheres até a fonte para buscar a água com a qual a noiva se banhará mais tarde, no mesmo dia, etapa que é descrita sempre como acompanhada por música e danças. Na cerâmica, podemos encontrar cenas relacionadas com a *loutrophoria* em vasos do tipo *loutrophoros*, cuja função é exatamente conter a água retirada da fonte nessa etapa do ritual. Um exemplo pode ser visto no *loutrophoros* proto-ático do Museu do Louvre (Fig. 2), em que uma figura masculina toca o aulos entre dois casais de mãos dadas segurando ramos, em posição que sugere uma dança circular.

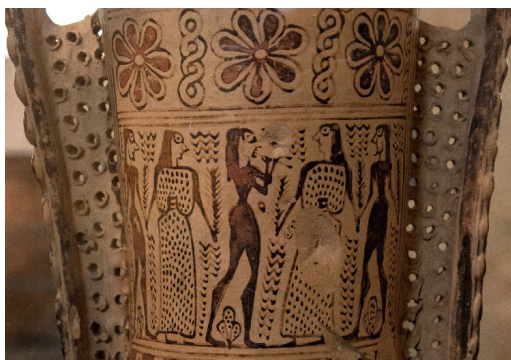


Fig. 2. *Loutrophoros* proto-ático, 700-680 a.C. Atenas. Pintor de Analatos.

Fonte: Museu do Louvre, CA2985. © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC-BY 2.5.

Já no Período Clássico percebemos que a relação entre a cena e o suporte se mantém. Em um pescoço de *loutrophoros* fragmentado do Museu da Acrópole<sup>8</sup> temos de forma bastante evidente a figura central, feminina, tocando o *aulos*, enquanto a figura imediatamente à sua esquerda, ainda que fragmentada, claramente carrega nas mãos um *loutrophoros* para recolher água.

Além da *loutrophoria*, a cena do cortejo nupcial, *nymphagogia*, que acontece no segundo dia de casamento, quando a noiva é enfim

8 *Loutrophoros* figuras vermelhas. Ática, 470-460 a.C. Atenas, Museu da Acrópole, NA 1957 Aα 739. Para visualização da peça, acesse o link: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/part-loutrophoros-12>.

levada da casa do pai para a casa dos pais do noivo, é uma das mais populares em iconografia cerâmica, o que sugere ser um aspecto bastante distintivo da cerimônia. Esse momento do ritual é já relatado na literatura por Homero na *Iliada* (18.490), por Hesíodo no *Escudo de Heracles* (270), mas também na tragédia de Eurípides, por exemplo em *Ifigênia em Áulis* (1036-1088).

[...] *Entre esplendores e coros  
homens tinham alegria. Em carro de boas rodas  
conduziam a noiva ao noivo com grande  
himeneu.*

*Longe, o brilho de tochas acesas rodopiava  
Nas mãos das servas, viçosas de esplendor  
Iam adiante, seguidas de coros dançantes,  
Que com sonoras flautas lançavam a voz  
Das suaves bocas. Ao redor quebrava o eco.  
Elas com líras conduziam coro amoroso.  
Aí no outro lado jovens festejavam com  
flautas,  
Uns a brincar com a dança e o canto.  
Outros a rirem, cada um como flautista (sic).*

(Cortejo nupcial de Ariadne e Dioniso.  
Hesíodo, *Escudo de Hércules*, 272-285, trad.  
Jaa Torrano)

Durante o século VI a.C., a cena é retratada na cerâmica de figuras negras com elevada popularidade (Vergara Cerqueira 2013: 93), e trazem o casal sobre uma quadriga conduzida por cavalos, acompanhados por mulheres e, normalmente, um citaredo. A mulher pode vir coberta por um véu e trazendo, nas mãos ou na cabeça, um *stephanos*, uma coroa que poderia ser de metal ou de plantas como mirtilo e flores (Mason 2006: 28). Outro ponto a levar em consideração é a forma como esses eventos são mitologizados, ou seja, como figuras mitológicas são colocadas nessas cenas, com ou sem protagonismo, no lugar de figuras que efetivamente compõem a ação, estabelecendo um caráter mítico ou mesmo divino à figura substituída e ao evento cívico em si. Essa substituição é muito evidente nas cenas de procissão nupcial. No *lebes gamikos* do Museu Britânico (Fig. 3), podemos ver essa mitologização em duas partes distintas do vaso. Na cena principal, no corpo do *lebes*, há

a representação do casamento de Zeus e Hera. O casal é mostrado sobre um carro, direcionado para a direita, levado por três cavalos. Ao lado dos cavalos está Apolo tocando a cítara, e diante dele Dioniso rodeado por videiras. À frente dos cavalos Ártemis conduz o cortejo acompanhada por seu cervo. Aqui toda a cena, portanto, foi composta com deuses no lugar das figuras cotidianas. No lado oposto do vaso há cinco figuras femininas em posição de dança (ou ao menos de movimento rítmico), com as mãos elevadas e segurando guirlandas, que completam o aspecto musical da cena.

Já na base do vaso pode-se ver o casamento de Peleu e Tétis, mas não em uma etapa do rito nupcial, e sim em um episódio de sua trajetória mitológica. O casal está no centro da cena, Peleu imberbe, vestindo um *chiton*<sup>9</sup> curto, segura Tétis pela cintura. Ela, vestindo um *himátion*<sup>10</sup> decorado e coroa de hera. Atrás dela vê-se o que poderiam ser chamadas ou asas, remetendo a alguma de suas metamorfoses. De cada lado do casal, uma Nereida. No lado oposto está Dioniso, segurando um cântaro, entre quatro Mênades.

A substituição do instrumentista pelo deus Apolo, que vimos na imagem anterior e que é bastante recorrente nas representações do cortejo nupcial, confere um grau de excelência e caráter divino àquele momento, que para os jovens noivos pode ser uma ruptura traumática com o conceito de família e com seu papel na sociedade até então.

Vale ressaltar que embora se trate de um rito cívico, é muito evidente a presença de deuses nessas cenas. Não se pode esquecer que os mitos eram parte integrante da cultura e do imaginário comum grego, e a presença de deuses como Afrodite e, sobretudo, Eros no rito nupcial, não só é compreendida, mas também esperada. São comuns cenas em que o casal é acompanhado pelo deus, como no esquema iconográfico do

9 Vestimenta utilizada tanto por homens quanto por mulheres. Um tipo de túnica que podia ser longa (até os pés) ou curta (até os joelhos) e atada ao corpo na cintura.

10 Vestimenta utilizada tanto por homens quanto por mulheres. Um tipo de manto usado sobre o *chiton* ou *peplos*, e apoiado sobre um dos ombros.

*loutrophoros* de figuras vermelhas do Metropolitan Museum of Art (Fig. 4), em que à esquerda se vê a noiva, direcionada para a direita, de frente para o noivo que está voltado para ela. A noiva segura o companheiro pelo pulso, gesto relacionado a relações amorosas. Sobre o noivo há dois Eroses alados, um de cada lado da cabeça, segurando as pontas de uma fita que o envolve. Atrás da noiva, uma Nike alada, porém não em voo, direcionada para a direita, toca um *tympanon*<sup>11</sup>.

Atrás do noivo, outra Nike alada completa a cena. Vale notar também que este *loutrophoros*, diferentemente daqueles apresentados anteriormente, tem a forma bastante estilizada, com pescoço bastante comprido e estreito, o que não seria prático na função do vaso de conter água para o banho. Essa modificação, que passa a ser comum, evidencia que seu uso passou a ser mais simbólico do que funcional durante o rito nupcial.



Fig. 3. *Lebes gamikos* de figuras negras. Ática, 550-500 a.C.

Fonte: Londres, Museu Britânico, B298. © The Trustees of the British Museum / Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0).

11 Instrumento musical de percussão, composto por um aro de madeira ou metal coberto por uma pele. Podendo ser de médias ou grandes dimensões, é segurado por uma das mãos enquanto a outra tange a pele do instrumento.



Fig. 4. *Loutrophoros* de figuras vermelhas. Ática, 400 a.C.

Fonte: Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 75.2.15. ©Metropolitan Museum of Art, NY/Public Domain.

Além de deuses e heróis, as principais comparações feitas dos noivos, principalmente nos registros escritos, são com vegetais, denotando o aspecto da fertilidade, de importância crucial na composição do matrimônio. A própria Safo, no fragmento 105, compara a noiva com uma maçã.

*Como a doce maçã que enrubesce no galho  
mais alto*

*No alto do alto e que o colhedor de maçãs  
esquecia --*

*Não esquecia mas nunca seria capaz de  
alcançá-la*

(Safo de Lesbos, fragmento 105a,  
tradução de Guilherme Gontijo Flores).

As músicas de caráter nupcial, conforme aponta Rebecca H. Hague (1983: 131), recebem a

denominação de *hymen hymenaios*, nome alusivo ao pranto que comporia o refrão dessas músicas, e possuem aspectos distintivos que podem ser facilmente reconhecidos. Um importante aspecto de distinção é a própria menção ao ritual nupcial, ou seja, as músicas tendem a referenciar em suas letras momentos típicos do próprio rito. R. H. Hague (1983: 134) nos lembra também que quase todas as canções, dedicadas a cada uma das etapas da cerimônia, inclusive à do cortejo, referem-se aos noivos por meio da comparação, seja comparando a deuses ou heróis, seja descrevendo casamentos míticos ou mesmo desenvolvendo uma comparação direta com elementos da natureza. Um bom exemplo são as canções que exprimem uma comparação, os *eikoi*, que normalmente acompanham o banquete no *gamos*, e por meio das quais os noivos são comparados com divindades ou com

elementos da natureza, por suas características mais evidentes ou pelos auspícios da condição matrimonial. Curiosamente, as cenas das etapas internas, ou particulares, do casamento são raramente representadas, e quando reconhecidas, as figuras são identificadas com personagens mitológicas. É o que acontece no *lebes gamikos* atribuído ao Pintor do Banho (Fig. 5), em que a cena de entrega dos presentes à noiva traz novamente a figura central sentada sobre uma cadeira, recebendo caixas, com uma figura segurando uma tocha e um Eros alado entregando uma fita. A figura central, nessa

cena, tem sobre as pernas uma harpa do tipo *trigonon*<sup>12</sup>, evidenciando não apenas a presença da música nesse momento da festividade, mas também a valorização da virtude feminina de tocar o instrumento, que é intimamente relacionado à esfera feminina.

A mesma cena é reproduzida em outro *lebes gamikos* atribuído ao mesmo pintor (Fig. 6), no entanto a figura central aqui está em posição de execução do instrumento e, diferentemente do vaso anterior, aqui não há a presença de Eros. Há, sim, uma figura à esquerda trazendo nas mãos como presente um *loutrophoros*.

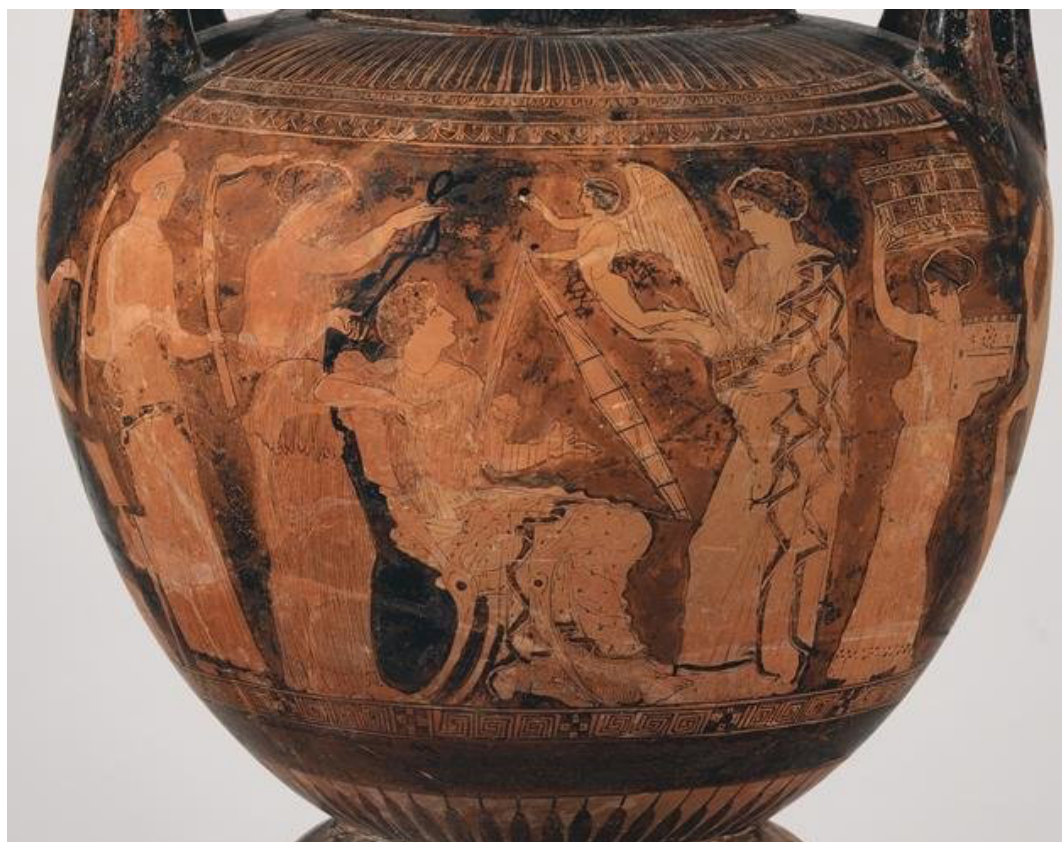


Fig. 5. *Lebes gamikos* de figuras vermelhas, The Washing Painter.

Fonte: New York, Metropolitan Museum of Art, 16.73. ©www.metmuseum.org.

12 Instrumento musical de cordas do tipo harpa, que consiste em três hastes de madeira formando um triângulo, duas das quais sustentam as múltiplas cordas do instrumento, que é tocado ao tanger as cordas com os dedos.



Fig. 6. *Lebetes gamikos* de figuras vermelhas, Washing Painter 430-420 a.C.

Fonte: Metropolitan Museum of Art, New York, 07.286.35a, b. ©The Metropolitan Museum of Art.

Por fim, é importante notar que os tipos de vasos considerados os mais comuns na ocorrência de cenas nupciais são seis, como enumera C. Mason (2006: 3): *alabastra*<sup>13</sup>, *exaleiptra*<sup>14</sup>, *lebetes gamikoi*, *lekythoi*, *loutrophoroi* e *pyxides*, todos eles de alguma forma presentes no próprio ritual nupcial. O autor concorda com A. Clark, M. Elston e M. L. Hart (2002: 110-111), que incluem a importância dos *lebetes gamikoi*, vasos especificamente destinados ao ritual nupcial, ou seja, não usados em outras

ocasiões sociais, mas cuja função prática ainda tem sido discutida.

O estudo de um grupo específico de vasos figurados produzidos e consumidos localmente, como os *loutrophoroi* e os *lebetes gamikoi*, permite-nos concluir que os atenienses criaram cerâmicas figuradas com representações inspiradas na sua experiência de convívio, mas refinadas pelo imaginário coletivo, representado pelas figuras mitológicas, expondo um modelo ideal do que seria um ritual nupcial. E, nesse contexto, é possível perceber pela presença de instrumentos musicais nas diversas etapas do rito representadas na cerâmica que a música é um elemento cultural não só presente, mas

13 Tipo de vaso de pequenas dimensões, comprido e com uma pequena boca, podendo ter ou não alça e pé. Era usado para conter perfumes e óleos.

importante nesse contexto, o que pode ser corroborado pelas fontes escritas.

Importa notar como as imagens refletem não só o uso de vasos nos rituais nupciais, mas também como as próprias imagens foram compreendidas e interpretadas no contexto dos casamentos, tendo em vista sua exposição nesses mesmos espaços, além de refletir os usos desses vasos após o ritual. A representação de deuses e outros seres mitológicos no contexto nupcial, proeminentemente produzidas no final do século

V a.C., especialmente o séquito de Afrodite, reforçaria as expectativas sociais sobre o novo *oikos*<sup>14</sup> que estaria se formando. O que se torna ainda mais representativo se consideramos que a composição do ritual nupcial conta com eventos públicos e com momentos privados, expondo essas expectativas tanto para a família quanto para a sociedade (Smith 2005: 1). É o que se vê nas cenas de ambiente interno, de entrega de presentes, em que a figura central é representada como harpista.

CARDERARO, L. C. The testimony of nuptial vases as a source for the interpretation of the social place of music in Greek Antiquity. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 110-121, 2023.

**Abstract:** This article aims to analyze how the music-themed iconography found on ceramic vases of Greek origin, especially from the Classic Period, can be seen as a source for the interpretation and understanding of the social role played by music in the Athenian culture of the 5th century BC. Using the representation of figures playing musical instruments in everyday contexts, this type of documentation allows us to understand the spaces in the city where music was a cultural element, as well as the role of the musician in these contexts. In this way, we also value the role of these images within those same contexts, as a record of everyday life and a message to be transmitted publicly. To this end, we analyze the testimony of vases in forms typically related to the nuptial context, the *lebetes gamikoi*, exclusively used in marriage ceremonies, and the *loutrophoroi*, whose use is related to nuptial and funerary rites.

**Keywords:** Greek Vases; Iconography; Music; Nuptial Ceremony.

### Referências bibliográficas

- Aldrovandi, C.E.V. 2009. A imagética pretérita: perspectivas teóricas sobre a Arqueologia da Imagem. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 19: 39-61.
- Carderaro, L.; Cerqueira, F.V. 2015. Dioniso e Ariadne sob a harmonia de Apolo: uma leitura iconográfica da música no cortejo nupcial. *Interfaces Brasil/Canadá* 15 (1): 127-151.
- Carderaro, L. 2020. *Relações entre música e mitologia na iconografia de vasos gregos: a representação de seres mitológicos com atributos musicais*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Clark, A.J.; Elston, M.; Hart, M.L. 2002. *Understanding Greek vases: a guide to terms, styles, and techniques*. Getty Publications, Los Angeles.
- Dugas, C. 1960. *Reccueil Charles Dugas*. De Boccard, Paris.

14 Núcleo familiar. Unidade básica da composição social da maioria das cidades gregas.



- Flores, G.G. 2017. *Safo: fragmentos completos*. Editora 34, São Paulo.
- Hague, R.H. 1983. Ancient Greek wedding songs: the tradition of praise. *Journal of Folklore Research* 20 (2/3): 131-143.
- Mason, C. 2006. *The nuptial ceremony of Ancient Greece and the articulation of male control through ritual*. Macalester College, St. Paul.
- Metzger, H. 1985. Sur le valeur de l'attribut dans l'interprétation de certaines figures du monde éleusiniens. In: Giraud, E. (Ed.). *Eidolopoia, Actes du Colloque sur les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique* Giorgio Bretschneider Ed., Rome, 173-179.
- Oakley, J.H.; Sinos, R.H. 1993. *The wedding in ancient Athens*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Sabetai, V. 2014. *The wedding vases of the Athenians: a view from sanctuaries and houses*. In: *Dossier: des vases pour les Athéniens: vie-ive siècle avant notre ère*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 51-79.
- Schnapp, M. 1988. Why did the Greeks need images? *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, 1987, Copenhagen*.
- Sgourou, M. 1994. *Attic lebetes gamikoi*. University of Cincinnati, Diss.
- Smith, A.C. 2005. The politics of weddings at Athens: an iconographic assessment. *Leeds International Classical Studies* 4 (1): 1-32.
- Ulieriu-Rostás, T.E. 2013. Music and socio-cultural identity in Attic vase painting: prolegomena to future research. *Music in Art* 38 (1-2): 9-26.
- Vergara Cerqueira, F. 2000. A iconografia dos vasos gregos antigos como fonte histórica. *História em Revista* 6: 1-7.
- Vergara Cerqueira, F. 2004. O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia Antiga. *História em Revista* 10: 1-22.
- Vergara Cerqueira, F. 2013. A temática musical na iconografia dos *lekythoi* de fundo branco: simbolismos funerários da *lyra*, do *barbitos* e da *phorminx*. In: Vergara Cerqueira, F. et al. (Orgs.). *Saberes e poderes no Mundo Antigo*. Imprensa da Universidade, Coimbra, 144-171.

## A música no programa de poder de Nero: a evidência das moedas

Fábio Vergara Cerqueira\*

Caroline Melo Armesto\*\*

VERGARA CERQUEIRA, F.; ARMESTO, C.M. A música no programa de poder de Nero: a evidência das moedas. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 122-131, 2023.

**Resumo:** O presente estudo tem como objetivo analisar a relação entre a música e o poder imperial de Nero, explorando, em particular, a representação do imperador como Apolo citaredo nas moedas cunhadas durante sua turnê pela Grécia entre 66 e 67 d.C. Por meio da iconografia dessas moedas, busca-se compreender as intenções políticas e culturais subjacentes à imagem de Nero como Apolo citaredo. A análise proposta neste estudo sugere que o filelenismo neroniano deve ser entendido como um projeto político e cultural que envolve a experiência estética, e não como uma simples manifestação da afeição pessoal de Nero pela cultura grega.

**Palavras-chave:** Música; Nero; Poder; Moedas; Apolo Citaredo.

Compreender a relação entre a música e o poder imperial de Nero, por meio da representação do imperador como Apolo citaredo nas moedas cunhadas entre 66 e 67 d.C., correspondentes à turnê grega realizada pelo soberano, eis o propósito desta contribuição.

Durante a Antiguidade, as moedas atuavam como elementos de afirmação e manutenção de autoridade. “O metal e suas imagens [...] ultrapassavam os limites geográficos do poder que o emitia, definindo ideologicamente não só um povo, mas também a civilização a que

esse pertencia” (Carlan 2006:108). Portanto, esses pequenos objetos demonstravam – e ainda demonstram – relações culturais e políticas que permeavam a sociedade romana.

Elaboramos assim um catálogo das representações de Nero músico nas cunhagens realizadas durante seu reinado, produzidas em Roma e em diferentes províncias. Este catálogo se compõe de quinze exemplares, batidas em seis localidades diferentes: na Itália, em Roma (cinco moedas); na Gália, em Lugduno (atual Lyon), capital da província desde 27 a.C. (quatro moedas); na Grécia continental, na Liga da Tessália (uma moeda) e na província da Acaia, na cidade de Patras, importante colônia romana fundada em 31 a.C. (duas moedas); na Trácia, província imperial anexada por Cláudio em 46 d.C., na cidade de Perinto (uma moeda), antiga colônia fundada por Samos na Propôntida, na costa norte do mar de Mármara, situada 90 km a oeste de Bizâncio e uma das mais ricas cidades desta região, além de duas moedas de proveniência incerta de Lárissa.

\* Professor titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Arqueologia Clássica pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CNPq PQ1d em Arqueologia Histórica, Humboldt-Foundation Research Fellow em Arqueologia Clássica. Chercheur résident na École française de Rome (2022). Pesquisa contou com apoio do CNPq, Fundação Humboldt e École française de Rome. fabiovergara@uol.com.br.

\*\* Bacharela em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre a Cerâmica Antiga (LECA). caroline.armesto@ufpel.edu.br.

Os exemplares são datados dos anos 62 a 68 d.C. e permitem analisar alguns aspectos da relação específica que este imperador manteve com a música e a Grécia (Armesto 2022)<sup>2</sup>. Propomos aqui, por meio da análise de três moedas oriundas de duas regiões distintas do Império, trazendo um recorte deste catálogo, apresentar alguns aspectos de o que este repertório imagético nos permite interpretar, no diálogo com as evidências textuais da ligação deste imperador com a música.

A aproximação de Nero à imagem de Apolo, deus da música, poesia, cura e dos conhecimentos ocultos, foi erigida agregando diferentes significados. Para além dos interesses pessoais do próprio imperador como citaredo (cantor que acompanhava a si mesmo na cítara ou lira) e condutor de bigas, ela foi baseada no conceito de *imitatio Augusti*, através do qual ele desejava sustentar e legitimar seu governo, reivindicando a si o legado de Otávio Augusto (Champlin 2003)<sup>3</sup>.

A associação de Nero com Apolo é estrategicamente relacionada ao imperador Augusto, uma vez que justificava a sua descendência divina – porque seu predecessor era considerado filho da divindade – e legitimava seu poder (Suet., *Aug.*, 94). Edward Champlin (2003) argumenta que a *imitatio Augusti* de Nero era diferenciada, pois estava banhada pela luz da divindade mensageira da Idade de Ouro augustana. Sendo assim, ao adotar a identidade apolínea, Nero reproduzia os padrões de conduta e igualava sua imagem imperial à de Augusto, voltando às antigas tradições romanas – ao imitar Apolo, ele imitava Augusto. Vale lembrar que, do mesmo modo que no reinado de Nero, algumas emissões monetárias do período de Augusto faziam a associação entre o imperador e o deus citaredo (Fig. 1).

2 O catálogo em questão é resultado da monografia de conclusão de curso de Caroline Armesto, sob orientação dos professores Fábio Vergara Cerqueira e Carolina Kesser Barcellos Dias.

3 *Imitatio Augusti* é definida como a ação de imitar uma pessoa ou padrão de conduta. Nesse caso, centrada na figura de Augusto (Glare 1968: 833).

Na cunhagem augustana, a presença de Apolo citaredo refere-se a Apolo Áccio, aspecto da divindade cultuado por Augusto, por lhe atribuir seu triunfo sobre Marco Antônio na batalha de 31 a.C. em Áccio. Em muitos casos, a figura de Apolo Áccio no reverso das moedas “refere-se ao templo construído por Augusto no Palatino dedicado ao deus ao qual ele atribuía sua maior vitória” (Mattingly 1923: CVI). Enquanto no caso de Augusto a imagem de Apolo citaredo, a que ele se associa pode reportar à imagem de culto do templo do Palatino, no caso de Nero, é possível que a referência fosse mais autocentrada, pois, a confiar em Suetônio (*Nero*, 25), ele distribuiu nos quartos do palácio, além de coroas sagradas, “as estátuas que o representavam vestido como citaredo, mandando mesmo cunhar uma moeda com essa efígie”<sup>4</sup>. Dessa sorte, as imagens de Apolo citaredo no reverso das moedas neronianas podem também fazer referência às estátuas de Nero citaredo.

No entanto, é válido dizer que a representação em Nero não era uma cópia perfeita daquela em Augusto, e sim um reflexo construído a partir dela. Ou seja, os usos de Apolo feitos por Nero eram elementos simbólicos que carregavam sentidos não aparentes e profundos, atuando como transformadores do real e condutores das práticas sociais, no intuito de dar significado à realidade construída (Pesavento 2013).

Substancialmente, a música foi o elemento essencial para a consolidação do modelo de poder estabelecido pelo soberano. O governante, em sua própria maneira, incorporou os ensinamentos transmitidos por Sêneca, que atuara como preceptor e assim lhe ensinara a clemência como princípio para o príncipe fazer um bom governo (Vizentin 2005; Vergara Cerqueira 2008). De certo modo, Nero fez a sua versão dos ensinamentos do mestre para moldar sua própria identidade como imperador que desejava, antes que temido como um tirano, ser amado e admirado pelo povo por suas qualidades agonísticas nas provas musicais

4 *statuas suas citharoedico habitu possuit, qua nota etiam nummun percussit.*

e de corridas com carro (biga) – provas que eram não somente competições inspiradas na cultura grega, mas, ainda, provas ligadas a Apolo. O seu envolvimento pessoal com a atividade musical desempenhou um papel estratégico ao

dar sentido ao plano político e cultural de seu reinado (Vergara Cerqueira 2019: 160-163). Por isso, é importante abordarmos sua trajetória como intérprete nos palcos e na aprendizagem teórica e prática.



**Fig. 1.** Denário, prata, 11-10 a.C. (ano 12 do Império), cunhado em Lugduno (Lyon). Londres, British Museum, inv. R.6132. No anverso, a efígie de Augusto laureada, e, à esquerda, a inscrição AVGVSTVS DIVI F.; no reverso, observamos Apolo citaredo, com cítara na mão esquerda e plectro na mão direita, e a inscrição IMP XII ACT. Moeda produzida em comemoração à vitória de Augusto em Ácio, haja vista que o soberano associou seus triunfos a Apolo.

**Fonte:** Armesto (2022: 20-21); Mattingly (1923: 82, n. 480, pr. 12.4). ©Trustees of the British Museum – CC BY-NC-SA 4.0.

Nos primeiros anos de vida, Nero ficou sob os cuidados de um dançarino e um barbeiro, que o incentivaram a competir nos jogos troianos, onde demonstrou grande confiança em suas habilidades circenses (Suet. *Nero*. 7). Ao longo de sua trajetória, entre todos os instrumentos musicais, o *princeps* sempre preferiu a lira, objeto associado à imagem de um jovem bem-educado – ideia advinda do imaginário educacional grego (Power 2010). Elaine Fantham (2013) acrescenta que o soberano também gostava muito de poesia, dedicando horas do seu dia para o treinamento da voz.

*[...] A poesia é um gênero feito e destinado para a apresentação performática, além do fato de que busca apenas a deleitação. Ao deleite ela persegue pelo inventar não apenas fantasias,*

*mas até mesmo do inacreditável e, nessa forma de existir, ela conta ser ajudada por um assentimento favorável (Quint., Inst., X, 28, [Rezende], grifos nossos)<sup>5</sup>.*

Como imperador, Nero promoveu grandes espetáculos e jogos à moda grega em Roma, preparando-se para todas as competições musicais com o citaredo Terpno. Além dos ensaios, treinava incansavelmente sua voz, seguindo uma dieta restrita que envolvia a não

5 Meminerimus tamen non per omnia poetas esse oratori sequendos, nec libertate uerborum nec licentia figurarum: genus ostentationi comparatum, et, praeter id quod solam petit uoluptatem eamque [etiam] fingendo non falsa modo sed etiam quaedam incredibilia sectatur, patrocínio quoque aliquo iuuari.

ingestão de certos alimentos que prejudicariam suas cordas vocais. Aos poucos, começou a

*[...] exercitar-se sem negligenciar nenhuma das precauções que os artistas [...] costumam tomar para conservar ou amplificar sua voz. Chegou ao ponto de suportar sobre o peito uma placa de chumbo mantendo-se deitado de costas, submeter-se a lavagens e vomitórios para purificar o corpo, a abster-se de frutas e acepipes nocivos à garganta. Por fim, encantado com os progressos, embora tivesse voz aguda e fraca, ardeu em desejos de apresentar-se ao público repetindo constantemente o provérbio grego: Música oculta não inspira respeito (Suet. Nero. XX, 10, [Souza])<sup>6</sup>.*

Na visão de Tácito em *Anais*, o Senado interpretava os estudos e cuidados com a voz de Nero como atitudes típicas de um artista profissional, e não de um soberano.

*Era já mui antiga a ocupação que ele tinha de correr governando as carroças; e não com menor infâmia, como se fosse um músico de profissão, de apresentar-se à mesa a cantar, acompanhando-se com a cítara [cithara]. Dizia, que nisto queria imitar os reis, e os antigos capitães; e que este talento fora sempre elogiado pelos poetas, por fazer uma parte do culto com que se honravam os deuses. Que ninguém, além disto, ignorava que Apolo era o deus do canto, e que sempre se representava com tal ornato, não só nas cidades da Grécia, porém ainda nos templos romanos (Tac. Ann. XIV, 14, [Carvalho], grifos nossos)<sup>7</sup>*

6 et ipse meditari exerceri que coepit neque eorum quicquam omittere, quae generis eius artifices vel conservandae vocis causa vel augendae factitarent; sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et clystere vomituque purgari et abstinere pomis cibisque officientibus; donec blandiente profectu, quamquam exiguae vocis et fuscae, prodire in scaenam concupiit, subinde inter familiares Graecum proverbium iactans occultae musicae nullum esse respectum.

7 Vetus illi cupido erat curriculo quadrigarum insistere, nec minus foedum studium cithara ludicrum in modum canere. concertare [e]quis regium et antiquis ducibus factitatum memora[ba]t, idque vatium laudibus celebre et deorum honori datum. enimvero cantus Apollini sacros, talique ornatu adstare

Conforme Paul Henry Lang (1997: 34), tamanho apego à arte o distanciava daquilo que era esperado de um bom governante, pois o ato de performar não era bem visto, uma vez que os romanos consideravam a atividade musical como um “passatempo efeminado ou uma ocupação para escravos” (Vergara Cerqueira 2007).

Além disso, se voltarmos à visão de Aristóteles sobre a música, entenderemos melhor tal concepção dos romanos (Arist., *Pol.*, VIII, 6, 1341a-b; Vergara Cerqueira 2021: 77-83). Para o filósofo grego, o estudo da música servia para formar um amador, “[...] não hesitava em chamar os músicos profissionais de vulgares e em definir a execução musical como imprópria a um homem livre. Para ele, os cidadãos deviam dedicar-se à execução musical somente em sua juventude, abandonando essa prática na idade adulta” (Vergara Cerqueira 2007: 65).

Sendo assim, ao ambicionar e conduzir essa prática como um profissional, Nero estava empobrecendo moralmente sua própria alma. Esclarecendo: a música e o músico ficavam

*[...] em extremos opostos da escala de valores sociais. Tratava-se do sistema de valores que demarcava os campos das atividades intelectuais, de forma correlata àquele que ordenava o universo das profissões, definindo o estudo que era considerado digno de um homem livre e o que caracterizava uma condição servil (Vergara Cerqueira 2007: 67).*

Annie Bélis (1989) divide a trajetória musical de Nero em três fases: aprendizado, prática e vício. Em sua perspectiva, o ponto-chave da virada moral foi o recital ocorrido em Nápoles no ano 64 – ensaio para a grande turnê grega –, momento em que o imperador assumiu o papel de senhor de uma nova Idade de Ouro, colocando-se a missão de transformar Roma.

Segundo Sigrid Mratschek (2013), esse episódio foi decisivo no governo neroniano, pois a partir daí o *princeps* deixou seus interesses pessoais prevalecerem sob os imperiais. Timothy Power (2010) pontua que até mesmo a aparência

non modo Graecis in urbibus, sed Romana apud templa numen praecipuum et praescium.

do governante mudou, porque ele passou a tentar imitar a beleza do deus Apolo. Foi por meio deste que Nero justificou sua prática musical, aplicando ao seu programa imperial o simbolismo que Apolo representava tanto no âmbito político, como símbolo de disciplina, moralidade e purificação, quanto no âmbito cultural, como símbolo de paz e estímulo às artes. Ou seja, Nero lançou-se como um protegido do deus, seguindo o caminho traçado anteriormente por Augusto, na tentativa de legitimar seu principado.

#### **Apolo citaredo nas moedas do período neroniano**

Vejamos como a relação do imperador com a música, em particular com a citaródia, se dá a evidenciar nas moedas. Iniciamos com dois exemplos provenientes da província da Acaia. As duas moedas foram cunhadas em Patras, a terceira maior cidade da Grécia continental na época, atrás de Corinto e Atenas. Promovida a colônia em 31 a.C.,

Patras tornou-se cosmopolita, marcada pela multiplicidade da população e pelo significativo desenvolvimento econômico (Rizakis 1984). Em sendo uma colônia romana, sua comunidade é predominantemente latina, estando a legenda em latim. As cunhagens são, provavelmente, da mesma série de emissão, pois possuem cronologia e oficina monetárias iguais. Nelas vemos as mesmas representações figuradas, variando no detalhe de sua indicação do momento da performance musical. Apesar de a moeda Nova Iorque 1944.100.39454 encontrar-se com acentuadas marcas de desgaste, conseguimos discernir que a figura do Apolo citaredo está representada em uma posição hirta (**Fig. 2**), distinta da moeda RPC I 1275 #2, em que o músico divino joga o peito para trás e ergue a cabeça (**Fig. 3**), consoante uma convenção iconográfica estabelecida desde a pintura dos vasos áticos, para se representar o personagem que canta, o que provavelmente se referia a um costume, ou melhor, a uma técnica, de se jogar a nuca para trás, o que “permite ao cantor dar toda a força que é requisitada à sua voz” (Lissarrague 1987: 126).



**Fig. 2.** Nova Iorque, American Numismatic Society, 1944.100.39454. Asse de 66-67 d.C., cunhado em Patras (2). Anverso: efígie de uma figura masculina à esquerda, de cabelos curtos. Reverso: figura masculina vestida à direita, com um manto comprido, traje típico de músico. Nas mãos um instrumento de cordas. Legendas ilegíveis. Referência: RPC I 1275 #1.

**Fonte:** ©American Numismatic Society - Public Domain. Disponível em: <<http://numismatics.org/collection/1944.100.39454>>. Acesso em: 30/04/2023.



**Fig. 3.** Osnabrück, Alemanha, Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG (Künker 182, 14 Mar. 2011, lot 583). Asse de 66-67 d.C., cunhado em Patras (1). Anverso: efígie de uma figura masculina à esquerda, de cabelos curtos e laureados. Legenda: *IMP NERO CAESAR*. Reverso: figura masculina à direita, vestida com um manto comprido, traje típico de músico. Nas mãos um instrumento de cordas. Legenda: *APOLLO AVGVST C P*. Referência: RPC I 1275 #2.

**Fonte:** ©RPC Online - CC BY-NC-SA 4.0. Disponível em: <<https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/1/1275>>. Acesso em: 30/04/2023.



**Fig. 4.** Nova Iorque, American Numismatic Society, inv. 1944.100.16405. Asse de bronze de 66-67 d.C., cunhada em Perinto. Anverso: efígie de uma figura masculina à direita, de cabelos curtos e laureados. Legenda: *NEPΩN KAICAPCEBACTOC*. Reverso: figura masculina à direita, vestida com traje típico de músico, posicionada sobre uma superfície elevada em pé, de frente, voltada para a direita. Na mão esquerda, um instrumento musical. Na direita, um objeto semelhante a uma palheta para soar as cordas, denominado plectro. Legenda: *ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ*. Referência: RPC I, 1275.

**Fonte:** ©American Numismatic Society - Public Domain. Disponível em: <<http://numismatics.org/collection/1944.100.16405>>. Acesso em: 30/04/2023.

Em contrapartida, trazemos aqui um terceiro exemplo, uma moeda cunhada em Perinto, antiga cidade portuária, situada próxima ao mar de Mármara, atualmente Turquia. Esta apresenta um novo modelo, possuindo, no reverso, uma figura masculina posicionada de forma frontal, em trajes de citaredo, e inscrições em língua grega (Fig. 4). O músico tem na esquerda o instrumento de cordas e na direita o plectro, na posição de quem é aclamado pelo público ao finalizar a apresentação, conforme esquema iconográfico que remonta à pintura dos vasos áticos.

As três moedas citadas até aqui correspondem à turnê grega realizada por Nero (Champlin 2003). Miriam Griffin (2001) argumenta que o soberano, em sua passagem pela Grécia, conferiu autonomia à província da Acaia, que compreendia o Peloponeso e partes importantes da Grécia continental, como a Ática e a Beócia, e que fazia fronteira a Noroeste com a província do Épiro e a Norte com a província da Macedônia. Este fato ocorreu no ano de 67 d.C., durante os Jogos Ístmicos, em Corinto, capital da província, que havia sido refundada por Júlio César como uma colônia romana, após ter sido arrasada pelos romanos em 146 a.C. Na província da Acaia se situavam não somente Patras, mas várias das cidades em que Nero participou de *agones* (concursos) musicais. Ele isentou esta província de seus pagamentos tributários, atitude fortemente condenada pelo Senado romano, pois isso diminuiu a arrecadação fiscal do Império<sup>8</sup>. Esse episódio é crucial para compreendermos a vertente interpretativa negativa que circunda o *princeps*, uma vez que sua afeição pela Grécia, apesar de compartilhada por líderes anteriores, foi encarada como tendo ultrapassado os limites do aceitável. “Isso revela para todos, sobretudo para a elite romana, que ele havia perdido qualquer traço do senso financeiro que outrora possuía” (Coelho 2021: 302).

Enquanto esteve na Grécia, Nero percorreu cidades e províncias.

<sup>8</sup> Esta decisão foi anulada poucos anos depois por Vespasiano.

*Não satisfeito com dar a Roma a prova cabal de seus talentos, foi-se para a Acaia. [...] As cidades daquela província, onde acontecem regularmente os concursos de música, haviam resolvido enviar-lhe todas as coroas dos citaredos. Nero as aceitou com tamanho reconhecimento que, não se contentando em receber em primeiro lugar os delegados que as traziam, admitiu-os em suas ceias íntimas. Como alguns deles o instassem a cantar e depois se derramassem em elogios, declarou que apenas os gregos sabiam ouvir, eram os únicos ouvintes dignos de Nero e de sua arte* (Suet. Nero. 22, grifo nosso)<sup>9</sup>.

Para o soberano, o apreço pela cultura grega clássica não era pautado pela contemplação de monumentos e cultos. Ao contrário, era guiado pelo desejo de alcançar a admiração pública dos romanos e gregos, visando à consolidação de como concebera seu programa político e cultural (Mratschek 2013).

Em todas as cunhagens, vemos a presença de elementos musicais. A música estava presente em diversos momentos da vida na sociedade romana, fosse nos cultos religiosos ou na guerra, tendo sido apreciada nas performances e nos grandes espetáculos e divertimentos públicos, e a ela se associavam simbolismos diversos, próprios aos contextos romanos, mesmo que por vezes numa recepção romana de tradições gregas (Vergara Cerqueira 2020: 421-429, 2019: 145-160).

Sabemos que a relação de Nero com essa atividade ia muito além das fronteiras da admiração e dos interesses pessoais. Ela baseava-se em ideais políticos, em (re)formulação de imagem pública, a qual, para ser construída, envolveu um novo padrão de vestimenta, pautado no uso de uma longa túnica (*chiton*), um manto sobre os ombros (*himation*) e um cinto frouxo (Mratschek 2013), que se aproximava dos trajes típicos do citaredo, o *citharoedicus habitus*,

<sup>9</sup> *Nec contentus harum artium experimenta Romae dedisse, Achaiam, ut diximus, petit hinc maxime motus. Instituerant civitates, apud quas musici agones edi solent, omnes citharoedonum coronas ad ipsum mittere. Eas adeo grate recipiebat, ut legatos, qui pertulissent, non modo primos admitteret, sed etiam familiaribus epulis interponeret. A quibusdam ex his rogatus ut cantaret super cenam, expectusque effusius, solos scire audire Graecos solosque se et studiis suis dignos ait* (grifo nosso).



que fazia parte do espetáculo, para encantar o público e o júri. Dion Cássio (LXI, 20; LXII, 18) menciona duas vezes as vestes citaródicas de Nero. A *palla citharoeda* ou *stola*, imitando Apolo, “é feita de um vestido longo de cor púrpura que desce até o chão” e coberta por uma clâmide dourada. Esse modo de se vestir “apresentava evidentemente uma forte conotação grega” (Vendries 1999: 250-252), *graecanus cingulus* (Apul., *Fl.*, V, 8), a exemplo do Apolo do reverso da moeda Nova Iorque 1944.100.16405 (Fig. 4).

Para Marco Ercoles (2014), ao figurar-se como citaredo, o imperador estaria manifestando a sua *imago Apollinis*, isto é, colocando a sua pessoa como um reflexo da divindade. Com tal propósito, Nero aderiu a um novo penteado, o qual era considerado efeminado e só podia ser feito com um ferro quente de frisar (Bergmann 2013; Vendries 1999: 251-252).

Nas cunhagens, também verificamos que o *princeps* vinculava a sua imagem a Hélios, cultuado como Sol, algo que Augusto já havia feito. Suetônio alega que Nero se sentiu motivado, “vendo que o igualavam a Apolo no canto e a Sol na condução de carros” (Suet. *Nero*. 53). Sendo assim, a apropriação das duas divindades se complementam, pois indicariam o ressurgimento da nova Idade de Ouro.

Resta ainda frisar que as evidências monetárias aqui inseridas apresentam predominantemente não a lira, mas a cítara, instrumento usado por músicos profissionais, e o preferido para as performances nos *agones*, diante de grandes plateias. Nos dois exemplares provenientes de Patras, identificamos um modelo de cítara, em razão da base plana da caixa de ressonância, e que, pela forma da caixa, pela curvatura dos braços e pelo modo de ajuste destes à caixa de ressonância, é remanescente de uma variação especial, que se convencionou chamar de “cítara de Tâmiris” (Wegner 1963: 64-65, fig. 37), que Daniel Paquette (1984: 90-102, figs. C9, C13) qualifica como um híbrido cítara-lira, que aparece nas mãos de Apolo em um lécito ático de Ruvo<sup>10</sup>, e que de qualquer

modo se relaciona ao âmbito da música de concerto. Já na moeda de Perinto, apesar da base arredondada da caixa de ressonância, o ângulo dos braços, sem curvatura lateral, aponta para uma cítara, identificação reforçada pelo detalhe na parte média, bastante visível no braço direito do instrumento, que é um elemento metálico (ou madeira) da construção da cítara denominado *echeia* (Pollux IV, 62), de função muito discutida e presente na *kithara* de concerto, desde as representações na pintura dos vasos áticos de figuras negras e de figuras vermelhas, e que permaneceu de modo mais simplificado nas cítaras helenísticas e romanas (Vendries 1999: 61, fig. 5, 69-71; Paquette 1984: 95). A cítara da moeda de Perinto guarda mais similaridade com as variações das cítaras helenísticas, por ser mais alongada, e de que é mais próxima cronologicamente, se comparada com o modelo standard da *kithara* clássica, presente na iconografia vascular ática dos séculos VI e V a.C. (Sarti 2003: 57-59).

A forte presença da cítara de concerto (*kithara*) na iconografia imperial demonstra a influência do filelenismo no Principado, uma vez que o instrumento faz referência ao modelo de um Apolo clássico, fato que indica que Nero não foi o único a afeiçoar-se a essa cultura.

## Considerações finais

Ao tratarmos da iconografia das moedas imperiais, identificamos os sentidos não aparentes que as representações de Nero vinculadas a Apolo citaredo carregavam, reafirmando a pretensão de inaugurar uma nova Idade de Ouro e de superar os governantes anteriores. Cabe lembrar que essa vinculação visual da figura do imperador com a de Apolo citaredo foi instaurada antes, por Augusto. Assim, consideramos que o filelenismo neroniano é muito mais um projeto político e cultural que passa pela experiência estética, do que apenas a afeição pessoal pela cultura grega herdada do período helenístico.

10 Lécito ático de figuras vermelhas, proveniente de Ruvo de Puglia. Pintor de Meidias (ARV<sup>2</sup> 1314/16). Final do século V a.C. Ruvo, Museo Archeologico Nazionale “Jatta”, inv. 1538.

VERGARA CERQUEIRA, F.; ARMESTO, C.M. Music in the power program of Nero: the evidence of coins. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 122-131, 2023.

**Abstract:** This study aims to analyze the relationship between music and Nero's imperial power, exploring, in particular, the representation of the emperor as Apollo Citharoedus on coins minted during his tour of Greece between 66 and 67 AD. With the iconography of these coins, we seek to understand the political and cultural purpose underlying the image of Nero as Apollo Citharoedus. The analysis proposed in this study suggests that Neronian philhellenism should be understood as a political and cultural project involving aesthetic experience, rather than as a simple manifestation of Nero's personal affection for Greek culture.

**Keywords:** Music; Nero; Power; Coins; Apollo Citharoedus.

#### Fontes literárias

- Suetônio. 2003. *Os doze césores*. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Germape, São Paulo.
- Quintiliano. 2010. *Educação oratória* (Livro X). In: Rezende, A.M. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso de Quintiliano*. Tradução de Antônio Martinez de Rezende. Crisálida, Belo Horizonte.
- Tácito. 1952. *Anais*. Tradução de José Liberato Freire de Carvalho. W.M. Jackson Inc. Editores, São Paulo.

#### Referências bibliográficas

- Armesto, C.M. 2022. *As representações do imperador Nero como Apolo citaredo na iconografia numismática entre os anos de 62 e 68 d.C.* Monografia de conclusão de curso. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.
- Coelho, A.L.S. 2021. *As Metamorfozes de Nero: um estudo da construção da tradição literária sobre o último Júlio-Cláudio e o seu Principado (I-III d.C.)*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana.
- Bélis, A. 1989. Néron musicien. *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 133: 747-768.
- Ercoles, M. 2014. Dressing the citharode: a chapter in Greek musical and cultic imagery. In: Harlow, M.; Nosch, M.L. (Ed.). *Greek and Roman textiles and dress: an interdisciplinary anthology*. Oxbow Books, Oxford, 95-110.
- Bergmann, M. 2013. Portraits of an Emperor-Nero, the Sun, and Roman *Otium*. In: Buckley, E.; Dinter, M. (Ed.). *A Companion to the Neronian Age*. Wiley-Blackwell, Malden, 332-362.
- Fantham, E. 2013. The performing prince. In: Buckley, E.; Dinter, M. (Ed.). *A Companion to the Neronian Age*. Wiley-Blackwell, Malden, 15-28.
- Carlan, C. 2006. Numismática romana: teoria e método: a arte a serviço do Estado. *Anais do II Encontro de História da Arte*, 2006.
- Glare, P.G.W. (Ed.). 1968. *Oxford latin dictionary*. Oxford University Press, Oxford.
- Champlin, E. 2003. *Nero*. Harvard University Press, Cambridge.
- Griffin, M.T. 2001. *Nero: the end of a dynasty*. Routledge, London.

- Lang, P.H. 1997. *Music in Western civilization*. Norton, New York.
- Lissarrague, F. 1987. *Un flot d'images: une esthétique du banquet grec*. Adam Brio, Paris.
- Mattingly, H. 1923. *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. Longmans & Co, London.
- Mratschek, S. 2013. Nero the imperial misfit: philhellenism in a rich man's world. In: Buckley, E.; Dinter, M. (Ed.). *A Companion to the Neronian Age*. Wiley-Blackwell, Malden, 45-62.
- Paquette, D. 1984. *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*. Diffusion de Boccard, Paris.
- Pesavento, S.J. 2013. *História & história cultural*. Autêntica, Belo Horizonte.
- Power, T.C. 2010. *The culture of Kitharôidia*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Rizakis, A. 1984. Munera gladiatoria à Patras. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 108: 533-542.
- Sarti, S. 2003. La cithara greca nei documenti archeologici. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 81: 47-68.
- Vendries, C. 1999. *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain*. L'Harmattan, Paris.
- Vergara Cerqueira, F. 2007. A imagem pública do músico e da música na Antiguidade clássica: desprezo ou admiração? *História*, 26: 63-81.
- Vergara Cerqueira, F.; Vizentin, M. 2008. Imagens do poder em Sêneca: estudos sobre o *De Clementia*. *Phoenix*, 14: 389-394.
- Vergara Cerqueira, F. 2019. Música e poder imperial: Nero, Adriano e Juliano. *Phoenix*, 25: 141-166.
- Vergara Cerqueira, F. 2020. A música no período imperial: a iconografia de Aquiles mousikos. In: Brandão, J.L.; Oliveira, F. (Orgs.). *História de Roma Antiga: vol. II: império e romanidade hispânica*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 407-432.
- Vergara Cerqueira, F. 2021. O debate sobre a educação musical na Política de Aristóteles. In: Coronel Ramos, M.A. (Org.). *Overarching Greek trends in European Philosophy*. John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam, 73-88.
- Vizentin, M. 2005. *Imagens do poder em Sêneca: estudos sobre o De Clementia*. Ateliê Editorial, São Paulo.
- Wegner, M. 1963. *Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums*. Lieferung 4: Griechenland. Leipzig: DVFM – Deutscher Verlag für Musik.

## Los Músicos de Bahía y Jama Coaque: una aproximación a su rol social

Génesis Reyes-Giraldo\*

REYES-GIRALDO, G. Los músicos de Bahía y Jama Coaque: una aproximación a su rol social.

R. *Museu Arq. Etn.* 41: 132-148, 2023.

**Resumen:** Durante el período de Desarrollo Regional ecuatoriano, las sociedades que habitaron las zonas costeras, manifestaron en su arte cerámico, identidades y roles dentro de sus grupos sociales. Una de estas personificaciones es la representación de músicos, cuyas características son parte esencial de la iconografía precolombina ya que permite entender a profundidad acerca del fenómeno musical presente en estas poblaciones. El trabajo a continuación pretende analizar a dichos personajes catalogados como músicos, representados en el arte cerámico de las culturas Bahía (500 a.C.-650 d.C.) y Jama Coaque (350 a.C.-1.532 d.C.); su vez, se busca identificar simbologías que permitan inferir en el rol social que cumplieron. Para ello se empleó el análisis iconográfico a 115 figurillas cerámicas ubicadas en la reserva arqueológica del Museo Arqueológico y de Arte Contemporáneo (Maac), de los cuales se obtuvieron datos cuantitativos comparativos que permitieron identificar semejanzas, recurrencias y diferencias entre ambas sociedades. Se logró distinguir dos tipos de músicos en la cultura Bahía y hasta 3 tipos en Jama Coaque mediante la observación de rasgos y simbolismos en sus representaciones. Los roles asociados a estos personajes estuvieron presentes tanto en la cotidianidad como en la manifestación religiosa y sagrada, lo que llevó a sugerir un salto en la expresión artística no solo en sus representaciones sino también en la identidad del músico como parte del grupo social.

**Palabras clave:** Arqueología Musical; Cultura Bahía; Cultura Jama Coaque; Iconografía Musical; Ecuador.

### Introducción

En el estudio de la música de las poblaciones del pasado, los instrumentos musicales antiguos son los artefactos de mayor valoración en cuanto a evidencia arqueológica se trata. Sin embargo, no son la única evidencia del arte musical en estas poblaciones, puesto que además de los objetos sonoros, existe la representación de personas portando dichos instrumentos,

corroborando que la actividad musical también se manifestó a través de la imagen y del símbolo.

En el material arqueológico de las sociedades antiguas del Ecuador, se pueden hallar representaciones de estas personas consideradas como músicos, sobre todo, en el material cerámico de algunas de las culturas de la costa ecuatoriana. En el presente trabajo se pretende estudiar dichas representaciones correspondientes a dos culturas: Bahía y Jama Coaque, pues presentan un alto contenido simbólico y artístico en sus figurillas antropomorfas las cuales han sido anteriormente utilizadas como muestra de otros

\*Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil, Ecuador.  
Licenciada en Arqueología. [genereye@espol.edu.ec](mailto:genereye@espol.edu.ec).

trabajos iconográficos para responder a diversas facetas de la vida diaria de las personas en la época precolombina.

Las personificaciones musicales de estas culturas pertenecen al periodo de Desarrollo Regional (300 a.C.-700 d.C.) e Integración (700 a.C.-1.450 d.C.) (Villaverde, 2019) y forman parte de la colección arqueológica de la reserva del Museo de Arte

Contemporáneo y Arqueológico (Maac) en la ciudad de Guayaquil<sup>1</sup>.

Como se mencionó anteriormente, ambas poblaciones habitaron parte de la costa del Ecuador: La cultura Bahía se asentó en el centro y sur de la provincia de Manabí; tiempo después, Jama Coaque se ubicaría en los territorios del centro y norte de Manabí y sur de la provincia de Esmeraldas (Fig. 1).

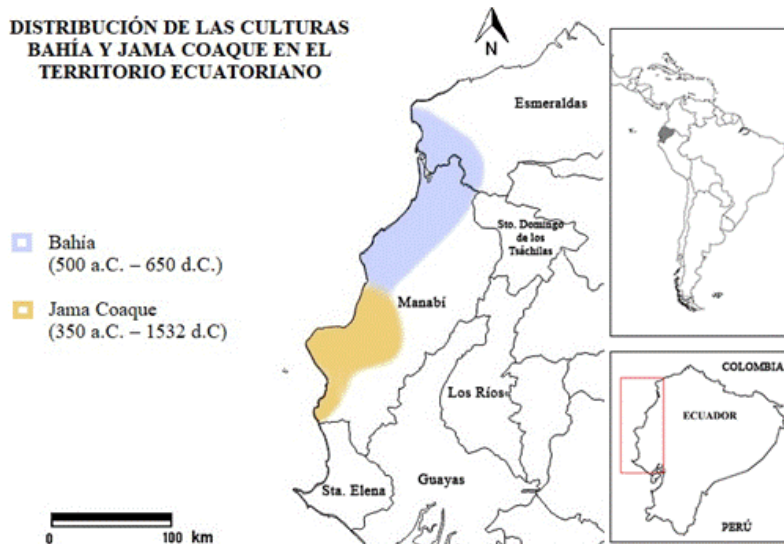


Fig. 1. Mapa del Ecuador de los asentamientos de las culturas Bahía y Jama Coaque.

Fuente: Elaboración propia.

Acentuados durante el periodo de Desarrollo Regional ecuatoriano (500 a.C.-650 d.C.), la cultura Bahía comenzó siendo mencionada así por Huerta Rendón (1940) y a partir de allí intervendrían otros autores en la investigación de esta sociedad, como Estrada (1957, 1962), Stirling & Stirling (1963), Evans & Meggers (1965), Mejía (2005), etc, quienes realizaron importantes aportes sobre el modo de vida y establecimiento territorial de esta cultura. De esta forma, se conoce que esta sociedad trata de asentamientos de personas que subsistieron mediante la pesca y agricultura, y demostraron un gran desarrollo alfarero para realizar creaciones artísticas mediante las cuales se expresaron su vida cotidiana, manifestaciones culturales y/o religiosas.

Respecto a la cultura Jama Coaque, también es identificada por Estrada (1957) aunque en 1906, Saville determinó algunos artefactos con rasgos estilísticos que tiempo después serían definidos por Meggers, (1966) como los característicos “ojos en forma de D invertida” en las figurillas. Ubicada cronológicamente durante el final del Desarrollo Regional y todo el periodo de Integración (350 a.C. – 1532 d.C), se trata de un grupo humano basado en jefaturas teocráticas, pues las investigaciones realizadas manifiestan la vasta evidencia cultural que comprende gran cantidad de representaciones cerámicas de flora, fauna, personajes guerreros, chamanes, músicos, etc; al igual que la fabricación de sellos y estructuras de viviendas

<sup>1</sup> Lugar donde se realizó la toma de datos correspondiente y el respectivo análisis iconográfico.

(Zeidler & Pearsall 1994; Cummins *et al.* 1996; Gutiérrez 2011; Quelal 2013).

En base a las numerosas representaciones cerámicas de ambas culturas, la iconografía se ha considerado como método de estudio capaz de lograr una aproximación a la cosmovisión de estas sociedades. Por ello, autores como Di Capua (2002), Zambrano (2013), Burbano (2020), Cotapo (2021) y Moscoso (2022), han realizado importantes aportes al corpus iconográfico de Bahía y Jama Coaque, identificando roles, formas de vida o aspectos religiosos.

De esta manera, se emplea la arqueología musical como un nuevo enfoque en la investigación iconográfica, considerando que la representación de los músicos manifiesta un carácter simbólico, pues su estructura artística puede ofrecer información acerca del papel que ejercieron los personajes dentro del grupo social además de ser músicos. Así, se toma en cuenta a la imagen como una vía de expresión y comunicación, pues como menciona Ugalde (2011: 565), dichas representaciones cerámicas están dotadas de "...una notable riqueza iconográfica y...un sin número de temas y motivos...", aplicando como objetivo principal, identificar aquellos rasgos que componen a los personajes músicos de las culturas Bahía y Jama Coaque, para de esta manera, entender la individualidad del músico y su rol social en estas poblaciones.

## Material y métodos

Para el estudio de las personificaciones musicales presentes en la reserva del MAAC, fue necesario revisar investigaciones bibliográficas acerca de la música precolombina en el Ecuador, con el fin de conocer el estado del tema en cuestión. Los primeros trabajos aparecen a partir del descubrimiento de las botellas silbato, con los estudios de Crespo (1966), quien se enfoca principalmente en las primeras botellas de la cultura Chorrera que producían sonido, las botellas silbatos o comunicantes silbato. Con ello, el interés por la música de los pueblos antiguos se hace presente

con varios trabajos de clasificación organológica o catalogaciones de artefactos tanto sonoros como de representaciones de músicos en culturas como Chorrera, Bahía, Guangala, Jama Coaque, Manteño y La Tolita, (Zeller 1970; Parducci 1982, 1986; Idrovo 1987).

Aquellos instrumentos musicales también han sido parte de estudios experimentales (Gudemos & Catalano, 2008) para comprender la estructura acústica de las piezas. Asimismo, forman parte de trabajos iconográficos (Pinzón 2013; Pérez de Arce 2015; Valdivia 2018; Cotapo 2021: 108-109), que establecen una aproximación tanto al tipo de instrumentación utilizada como al sentido social y religioso reflejado en las personificaciones de músicos.

Luego de la búsqueda bibliográfica, se realizó una preselección de la muestra cerámica, obteniendo 119 figurillas cerámicas o representaciones de músicos, las cuales, por cuestiones de conservación e integridad, se redujeron a 115: 56 figurillas para Bahía y 59 para Jama Coaque.

Además, se creó un listado de atributos con variables y subvariables que conformaron la ficha de registro para la obtención de datos de los rasgos de cada figurilla, como: "tipo de pieza; instrumento; tocado", "posición de brazos y piernas", etc. En la Tabla 1, se muestra una ejemplificación respecto a la toma de datos de las piezas, en donde las letras (Q) y (V) corresponden a los atributos de la figurilla como el tocado y sexo, mientras que los números indican las subvariables. Es decir: para (Q), los números corresponden al tipo de tocado 1.- "Acorazonado", 2.- "Circular" y 3.- "Cuadrangular". Mientras que para (V) responden a: 2.- "Femenino" y 3.- "Indeterminado". Estos datos se convirtieron en códigos formados por números o letras, cruzados a un banco de datos en Excel, para así observar las recurrencias, variaciones y repeticiones de los rasgos característicos de cada figurilla. En cuanto al establecimiento de los atributos y definición de este tipo de registro, se tomó como referencia al trabajo metodológico de autores que anteriormente trabajaron sobre algunas piezas de la muestra cerámica, (Zambrano 2013; Moncayo 2018; Cotapo 2021; Moscoso 2022; Cuzco 2022).

Atributo	(Q) Tipo de tocado del personaje	(V) Sexo del personaje	Cultura
Código de reserva			
GA-2-1693-80	1	2	Bahía
GA-5-1768-81	1	3	Bahía
GA-3-1128-79	3	3	Bahía
GA-1-2342-82	2	3	Jama Coaque

**Tabla 1.** Ejemplificación de recolección de datos por figurilla.

**Fuente:** Elaboración propia.

Posterior a ello, se emplearon los dos primeros niveles de análisis que conforman los conceptos de Panofsky (1985), esto es el nivel pre iconográfico en el que se consideran las primeras formas y descripciones a primera vista, y seguido de ello, el nivel iconográfico en el que se agrega una primera vista interpretativa complementada con fuentes bibliográficas que, para este caso, corresponde al corpus iconográfico de Bahía y Jama Coaque<sup>2</sup>.

En suma, se utilizaron herramientas integrales como la documentación y edición fotográfica, así como también uso de fotografías pertenecientes a la reserva del MAAC, debido a que ciertas figurillas se encuentran en exposición.

## Resultados

En ambas muestras se pudo divisar que las representaciones de músicos están presentes en varios tipos de artefactos cerámicos. Es decir, se encontraron en figurillas sólidas, silbato, recipientes como botellas o vasijas comunicantes y vasos. Debido al gran porcentaje de figurillas en general y considerando la relación entre la representación y

el rasgo acústico, se decidió subclasificar las figurillas en “sonoras y no sonoras”.

Fue así que de un conjunto de 56 representaciones cerámicas de la cultura Bahía, un alto porcentaje de figurillas presentan en su morfología agujeros de insuflación característicos de un artefacto sonoro. Por el contrario, a partir de 59 representaciones en la cultura Jama Coaque, el alto porcentaje de figurillas recae sobre las no sonoras, en comparación a las sonoras (Tabla 2).

Otra característica identificada fue la elaboración, acabado y decoración de la pieza. En ambas culturas, se encontraron representaciones de músicos realizados por moldes o de forma mixta (hecho en molde, con retoques a mano), para luego ser decorado con pintura (naranjas, rojos, blancos y amarillos) o engobe rojo o naranja.

En su gran mayoría, tanto en Bahía como en Jama Coaque, los músicos aparecen con posturas erguidas (vista hacia el frente con piernas extendidas y brazos flexionados hacia el pecho sosteniendo el instrumento musical). Las variaciones en Bahía radican en ciertos ejemplares que se encuentran en posturas sedentes (en posición de loto) o posturas únicas como un ejemplar acostado sobre las piernas de una figurilla femenina (Fig. 2), mientras que en la muestra Jama Coaque, entre las variaciones, aparecen personajes con postura “encogida”, dada la forma de sus cuerpos (Fig. 3).

Por otro lado, se distinguieron ciertos rasgos acerca de la representación sexual de los personajes, encontrando en la muestra Bahía, dos músicos femeninos caracterizados por una incisión en la entrepierna y un músico masculino Jama

<sup>2</sup> El tercer nivel de análisis no fue integrado, dado que se profundiza, junto a aquel conjunto de interpretaciones y relaciones bibliográficas, en su contexto cultural. Esto no fue posible aplicar a la muestra debido a que muchos de los ejemplares fueron resultado de la compra, venta o donaciones al museo, perdiendo así valiosa información contextual. De ahí la importancia de realizar trabajos iconográficos sobre este tipo de muestras, ya que, a pesar de desconocer dichos datos, se puede obtener información valiosa como la representación artística.

Coaque mostrando sus genitales (Fig. 4, 5, 6). El resto de personajes no presentaron dichos rasgos característicos de lo masculino o femenino, sin embargo, se tomó en cuenta otros atributos de aproximación como la representación de pechos

o pezones, y la vestimenta presentada en cada personaje -uso de taparrabos y faldas-. Esta representación de la indumentaria es de gran importancia para la correlación con el corpus iconográfico de ambas sociedades.

	Figurilla Sonora	Figurilla no Sonora	Total
Muestra Bahía	26	23	49
Muestra Jama Coaque	9	40	49
Total	35	63	98

**Tabla 2.** Cantidad de figurillas sonoras y no sonoras por cultura.  
**Fuente:** Elaboración propia.



**Fig. 2.** Músico recostado sobre las piernas de una figurilla femenina Bahía. La postura de sus brazos y piernas es la misma que el resto de representaciones musicales Bahía.

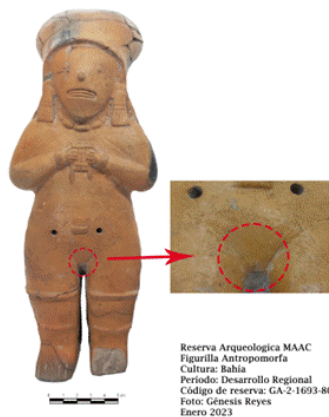
**Fuente:** Figurilla en exposición. Código: GA-6-2200-82.



**Fig. 3.** Músico con postura encogida. Esta postura implica las piernas flexionadas y espalda del personaje encorvada hacia delante.



**Fig. 4.** Músico Bahía mostrando genitales femeninos, elaborados por una incisión.



**Fig. 5.** Músico Bahía de apariencia femenina con evidencia de genitales expuestos.





Fig. 6. Músico Jama Coaque con evidencia de genitales masculinos expuestos.

La indumentaria de los músicos analizados, se resume en el uso de tocado, pendientes, collares, taparrabos y brazaletes decorativos en muñecas y tobillos. Sin embargo, fueron los tocados y las vestimentas los rasgos que ofrecieron mayor información acerca de la identidad de los personajes.

En Bahía, los tocados circulares representaron el 36%, mientras que el 23% presentaron una forma *acorazonada*, ambos sencillos sólo decorados con pintura y/o engobes naranjas y rojos (Fig. 7). Mientras tanto, los tocados de los demás

personajes varían por su forma y decoración. Así mismo, las vestimentas más recurrentes fueron dos tipos de taparrabos a los que se denominó tipo 1 y tipo 2, teniendo este último una forma muy particular de un “panty”, sumado a ciertos personajes con faldas levantadas hacia los lados y decoradas con apliques, incisos y pintura (Fig. 8).

Continuando con la muestra Jama Coaque, el taparrabos tipo 1 también presentó mayor recurrencia, y a comparación de las figurillas Bahía, aparecieron mayor cantidad de personajes utilizando faldas decoradas, todos con el torso descubierto. Sus tocados, en comparación, resultaron ser los más llamativos por su tamaño en relación al cuerpo, caracterizados con la utilización de elementos decorativos como representaciones de aves y caracoles y un sinnúmero de detalles con incisos y excisos (Fig. 9). Adicional a ello, se encontraron pendientes rectangulares de gran tamaño decorado con dibujos de aves, realizados con incisos.

Por último, el tipo de instrumento musical de mayor recurrencia en ambas culturas fue la flauta de pan o rondador con un 89% en Bahía y 93% en Jama Coaque, pertenecientes al grupo de los instrumentos aerófonos según la clasificación de Sachs & Hornbostel<sup>3</sup>. También se identificaron otros tipos de instrumentos como los membranófonos o “tambores”, 2 ejemplares en Bahía y 1 en Jama Coaque), e idiófonos como caparazones de tortuga, cascabeles y sonajeros (Tabla 3).



Fig. 7. Ejemplares de varios tipos de tocados: (A)Forma acorazonada, (B)Forma circular y (C)Forma compleja.

3 Sachs & Hornbostel (1914) es la clasificación de dos musicólogos, de acuerdo al material de los instrumentos y su acústica. Los tipos fueron: Aerófonos, Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos y Electrónos. Fuente: <https://abre.ai/hhm6>.



**Fig. 8.** Vestimentas identificadas en la muestra Bahía: (A) Taparrabos tipo 2, (B) Taparrabos tipo 1 y (C) Taparrabos tipo 2, tipo falda.







**Fig. 9.** Ejemplo de músico con gran cantidad de detalles decorativos, incluida la representación majestuosa de aves.





	Aerófonos	Membranófonos	Idiófonos	Total
Muestra Bahía	50	2	0	52
Muestra Jama	55	1	4	60
Coaque				
Total	105	3	4	112


**Tabla 3.** Clasificación instrumental por muestra cultural, de acuerdo a Sachs & Hornbostel.

De esta manera, aplicando la observación y los niveles de análisis de Panofsky (1985), se logró determinar al menos 2 grupos y 3 subgrupos de músicos Bahía y 3 grupos con 4 subgrupos para la muestra de músicos Jama Coaque. Lo que permitió establecer una clasificación tipológica de personajes musicales, basados tanto en la recurrencia y repetición de rasgos característicos como en la interpretación de sus significados (Cuadros 1 y 2):

TIPOS DE MÚSICOS BAHÍA		
GRUPO	DESCRIPCIÓN	FIGURA EJEMPLO
Chamanes	<p>Personajes de alta importancia debido a que poseen postura y expresiones de solemnidad, pintura facial y corporal.</p> <p><b>Tocado:</b> Extendiéndose hacia fuera, en forma discoidal, de puntas y rectángulos con apliques circulares, incisos o pintura, dependiendo de la variante del personaje.</p> <p><b>Vestimenta:</b> Falda extendida en su plano horizontal con numerosas puntas rematadas con apliques circulares.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC Barriles 48140 Cultura: Bahía Período: Desarrollo Regional Código de reserva: 041-082708 Foto: Génesis Reyes Enero 2023</p>
Instrumentistas Acompañantes	<p>Personajes de posible carácter femenino por sus siluetas curvadas y dos ejemplares con representación de vulva. Pueden ser considerados músicos o flautistas de apoyo para cualquier tipo de ocasión.</p> <p><b>Tocado:</b> Acorazonado: dos segmentos semicirculares con decoraciones variadas (engobe, pintura y relieves a modo de diadema).</p> <p><b>Vestimenta:</b> Uso de taparrabos tipo 2 (similar a panty) brazaletes variados en muñecas y piernas, dependiendo de la variante del personaje.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC Figurilla antropomorfa Cultura: Bahía Período: Desarrollo Regional Código de reserva: GA-1529-27 Foto: Génesis Reyes Enero 2023</p>
	<p>Grupo de personificaciones con atributos repetitivos como el tocado, pendientes, taparrabos y brazaletes, pero con formas diferentes a los anteriores. El uso del taparrabos tipo 1 permitió diferenciarlos de los femeninos y asignársele el nombre de masculinos como parte del corpus iconográfico que esta vestimenta representa.</p> <p><b>Tocado:</b> Circular: apéndices en la parte central y laterales, otros ejemplares presentan orificios cóncavos y laterales.</p> <p><b>Vestimenta:</b> Uso de taparrabos tipo 1. Presencia de pendientes de doble círculo, nariguera y brazaletes en muñecas y piernas dependiendo de la variante del personaje.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC Figurilla antropomorfa Cultura: Bahía Período: Desarrollo Regional Código de reserva: GA-8-1068-78 Foto: Génesis Reyes Enero 2023</p>
	<p>Personajes tocando sus instrumentos (hoy considerados tambores) con las manos, forman parte de contenedores de líquido como vasos y muestran poco detalle en su elaboración.</p> <p><b>Tocado:</b> No identificado, en su lugar presenta incisos como indicador de cabello.</p> <p><b>Vestimenta:</b> Narigueras, brazaletes y collares.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC Vaso Cultura: Bahía Período: Desarrollo Regional Código de reserva: GA-171-260-76 Foto: Génesis Reyes Enero 2023</p>

Cuadro 1. Personajes musicales identificados en la muestra Bahía.

TIPOS DE MÚSICOS JAMA COAQUE		
GRUPO	DESCRIPCIÓN	FIGURA EJEMPLO
Chamánicos/Sacerdotes	<p><b>Alto Status</b></p> <p>Personajes de alto prestigio que cumplieron roles de chamanismo o sacerdocio.  <b>Tocado:</b> De gran tamaño en relación con el cuerpo del personaje, presenta múltiples detalles decorativos elaborados de forma manual, también suelen mostrar representaciones de aves muy detalladas.  <b>Vestimenta:</b> Uso de narigueras circulares y bezotes. Faldas y taparrabos detallados con pintura y elementos manuales como bandas y círculos.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC                      Yacu                      Cultura: Jama                      Período: Desarrollo Regional                      Código de reserva: LM-06964                      Foto: Génesis Reyes                      Enero 2023</p>
	<p><b>Status Medio/Bajo</b></p> <p>Personajes con un tamaño reducido, y detalles poco trabajados, mantienen la representación de aves y también de animales, por lo que se piensa que también ejercieron roles de chamanes o sacerdotes, pero de un rango menor.  <b>Tocado:</b> Consiste en una secuencia de por lo general 4 aves sobre la cabeza, elaboradas manualmente y con detalles simples como ojos y alas incisas o aplicadas. Otros en su lugar muestran representaciones faunísticas.  <b>Vestimenta:</b> No se distingue, salvo por varios ejemplares con taparrabos del tipo 1. Uso frecuente de pendientes, nariguera y collares.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC                      Figurilla antropomorfa                      Cultura: Jama                      Período: Desarrollo Regional                      Código de reserva: CA-3-1930-R1                      Foto: Génesis Reyes                      Enero 2023</p>
Instrumentistas Acompañantes	<p><b>Flautistas Acompañantes</b></p> <p>Personajes con aditamentos básicos en el cuerpo, como pendientes, nariguera, collares y taparrabos, con pocos detalles, se infiere que se tratan de músicos de apoyo en cualquier eventualidad.  <b>Tocado:</b> Circular a modo de casco, con pocos elementos como diademas o posibles sujetadores de cabello.  <b>Vestimenta:</b> Uso frecuente de pendientes, collares, brazaletes en ambas extremidades y taparrabos de tipo 1.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC                      Sillón                      Cultura: Jama                      Período: Desarrollo Regional                      Código de reserva: CA-19-220-76                      Foto: Génesis Reyes                      Enero 2023</p>
	<p><b>Percusionistas Acompañantes</b></p> <p>Están dedicados a los instrumentos de percusión, los elementos decorativos de sus cuerpos son variados, pero con un nivel de detalle superior al de los flautistas. Se infiere que pudieron ser de apoyo tanto a otros músicos como a personajes de alto poder.  <b>Tocado:</b> Variable, rasgos decorativos a modo de bandas ajustadas a la cabeza del personaje.  <b>Vestimenta:</b> Pendientes de gran tamaño, collares, taparrabos tipo 1 y uso de falda.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC                      Yacu                      Cultura: Jama                      Período: Desarrollo Regional                      Código de reserva: CA-7-1741-79                      Foto: Génesis Reyes                      Enero 2023</p>

TIPOS DE MÚSICOS JAMA COAQUE		
GRUPO	DESCRIPCIÓN	FIGURA EJEMPLO
Danzantes	<p>Personajes que además de dedicarse a la música, se encargaron del movimiento corporal guiado por las melodías.</p> <p><b>Tocado:</b> Cuadrangular, decorados con patrones incisos de cuadros, líneas y círculos elaborados manualmente o a molde, suelen seguir con el mismo patrón en su parte posterior. El tocado cae sobre la cabeza del personaje hasta llegar a los hombros.</p> <p><b>Vestimenta:</b> Uso de pendientes y faldas decoradas con patrones de figuras geométricas similares al tocado.</p>	 <p>Reserva Arqueológica MAAC Figurilla antropomorfa Cultura: Jama Periodo: Desarrollo Regional Código de reserva: GA-5-444-77 Foto: Génesis Reyes Enero 2023</p>

Cuadro 2. Personajes musicales identificados en la muestra Jama Coaque.

### Discusión

Bahía y Jama Coaque fueron dos sociedades que han demostrado establecer su propio bagaje cultural, visualizado a través de la iconografía. Son innumerables las representaciones cerámicas acerca de la vida cotidiana de estas poblaciones, entre las cuales el fenómeno musical y sus intérpretes forman parte de ella. Merriam (1964), establece normas principales para comprender a la representación artística de los músicos, basados en:

- Transmitir un significado a través de los símbolos.
- La música como medio para difundir valores culturales y comportamientos humanos.

A partir de ello, se puede afirmar que la iconografía no solo refleja los elementos simbólicos que componen cada personificación, sino que también establecen una aproximación al rol social más allá de entonar melodías y canciones. Autores como Lund (1980), Olsen (1990), Both (2005) y Mendivil (2009) sentaron las bases teóricas y metodológicas que permitieron implementar la iconografía para identificar instrumentos, pero, además, darle un sentido más profundo sobre el ser humano y su comportamiento con la música. Es por ello que la individualidad y el rol del músico es el rasgo que corresponde al “significado” según Eco, pues es “la idea que asociamos en nuestra mente y nos transmite algo concreto” a partir del “significante” (Eco, 1975:31),

es decir aquellos atributos identificados y asociados con formas iniciales.

### Músicos Bahía

En lo que respecta a la muestra de músicos Bahía, las formas de tocados y faldas extendidas hacia fuera, abundante en técnicas decorativas como pintura, aplique e incisos, fueron asociados a la representación del chamán (Fig. 10). Estos son interpretados como personajes que cumplen el papel de intermediarios entre el medio natural y el sobrenatural, pues la formación de figuras rectilíneas, zigzags y círculos suele utilizarse como representación de una de las etapas de trance de estas personas (Clottes & Lewis-Williams 2001).



Fig. 10. Músico Chamán de la cultura Bahía.

Además, la elaboración de estos personajes como aplique decorativo de las botellas silbato, demostró el alto conocimiento acústico empleado por esta sociedad, utilizando líquido y presión de aire para hacer sonar el recipiente. Este hecho está relacionado a la cosmovisión religiosa del culto al agua, como el resto de representaciones en la iconografía general de Bahía (Zambrano 2013), aunque la característica sonora está presente también en varias de las figurillas descritas a continuación.

Los instrumentistas acompañantes se diferenciaron de los chamanes por las variantes presentadas en la elaboración y detalles, luego se subdividieron de acuerdo al instrumento musical representado (flautas y tambores). Seguido de ello, los flautistas obtuvieron su propia clasificación en otros dos grupos respecto a la vestimenta, esto debido a que se identificó un patrón de indumentaria, específicamente en la forma de los tocados y taparrabos.

El taparrabos tipo 1, estuvo asociado al tocado circular (Fig. 11) mientras que el taparrabos tipo 2 (panty) al tocado *acorazonado* (Fig. 12), y es en este último en el que se descubrieron dos ejemplares con sus genitales femeninos expuestos.

Detalles como éstos, sumando a las formas de las siluetas, fueron relacionados y comparados con la iconografía indumentaria observada en los trabajos de Zambrano (2013), Ugalde (2019) y Cotapo (2021), cuyas interpretaciones consisten en que las representaciones femeninas se encuentran con los pechos descubiertos y faldas, mientras que los personajes masculinos utilizan tocados altamente decorados y taparrabos del tipo 1. Por lo tanto, este grupo de músicos flautistas puede estar asociado a representar un rol no exclusivo entre géneros, pues los alfareros tomaron en cuenta la diferenciación sexual a través de la representación aditamentos que los ayudaron a identificarse dentro del grupo social, haciendo esto con mayor frecuencia que representando los genitales.

De los percusionistas poco se puede profundizar ya que sólo se identificaron dos ejemplares. Aun así, es interesante observar

cómo ambos mantienen la semejanza en sus rasgos decorativos (Fig. 13), conformando parte de los músicos acompañantes o de apoyo. Pues este rol, juntamente con los flautistas, mostraron decoraciones mínimas, pocas formas identificadas y la utilización de moldes para elaborar figurillas a gran escala.



Fig. 11. Músicos flautistas de acompañamiento, presentan atributos masculinos: taparrabos tipo 1 asociado al tocado circular.



Fig. 12. Músicos flautistas de acompañamiento, presentan atributos femeninos: taparrabos tipo 2 (panty) asociado al tocado acorazonado.



Reserva Arqueologica MAAC  
Vaso  
Cultura: Bahía  
Período: Desarrollo Regional  
Código de reserva: GA-4-1945-81  
Foto: Génesis Reyes  
Enero 2023

Fig. 13. Músico percusionista Bahía.

### Músicos Jama Coaque

La iconografía de los atributos en los músicos Jama Coaque se representaron de forma variada a comparación de Bahía, lo cual llevó a clasificarlos de acuerdo a una estructura social similar a lo que se obtuvo de la cultura anterior identificando mismos roles, pero con distintos status sociales.

Los músicos que emplearon roles de alta importancia dentro de su sociedad, se caracterizaron por poseer tocados exuberantes e instrumentos decorados, fueron interpretados como Chamánicos/Sacerdotales, ya que el corpus iconográfico profundamente estudiado, indica que estas representaciones poseen características de ambos roles como vestimentas llamativas por sus detalles, uso de elementos faciales como bezotes, pendientes de gran tamaño, clavos faciales, además de la recurrente presencia de aves, seres faunísticos y/o malacofauna por encima de los tocados (Fig. 14) (Gutiérrez 2011).

Por consiguiente, los instrumentos decorados y de gran tamaño han llevado a pensar en la manifestación de la religiosidad y el poder que conlleva el personaje, (Valdivia 2018), aunque, por otra parte, existen varios ejemplares con tocados, taparrabos y faldas altamente decoradas que sostienen una flauta de pan sencilla y de menor tamaño. Adicional a ello, son precisamente estos músicos los que se caracterizan por poseer dos instrumentos musicales: en una mano la flauta de pan y

en la otra un sonajero (Fig. 15), lo que puede dar paso a la hipótesis de la aparición de grupos expertos en el ámbito músico-religioso, conformados por personas habilidosas para crear música uniendo ritmos y melodías.

Mientras estos personajes pueden ser considerados músicos de un muy alto rango o status, se identificó otro grupo flautista similar, pero con diferencias en cuanto a su tamaño y detalles decorativos. Creaciones de no más de

25 cm realizadas a molde, taparrabos, pendientes, brazaletes, sin detalles más complejos.

Otros autores, prefieren separar a estos músicos del ámbito religioso, sin embargo, este trabajo optó por ser considerados dentro del mismo debido a que, a pesar de las diferencias en tamaño y detalles iconográficos, las personificaciones continúan con la representación faunística en sus tocados<sup>4</sup>, siendo las aves los elementos de mayor recurrencia. Por lo que se puede tratar de chamanes/sacerdotes aprendices o de un rango social menor a los personajes anteriores.



Reserva Arqueologica MAAC  
Figurilla antropomorfa  
Cultura: Jama  
Período: Desarrollo Regional  
Código de reserva: GA-1-2342-82  
Foto: Génesis Reyes  
Enero 2023

Fig. 14. Músico Chamánico/Sacerdotal de alto rango, nótese la decoración de su tocado y su flauta cuyo tamaño es casi del tamaño del personaje.

4 Según Gutiérrez (2011), esta es una característica muy común en cuanto a la representación de chamanes-sacerdotes se trata.



Fig. 15. Músico Chamánico/Sacerdotal de alto rango, conserva los detalles en el tocado y posee un instrumento en cada mano, una flauta y un sonajero respectivamente.

Las representaciones más sencillas en cuanto a atributos y decoración se agruparon de la misma forma que la muestra Bahía: instrumentistas de acompañamiento subdivididos en dos subgrupos de acuerdo con su clasificación instrumental: los flautistas y los percusionistas.

Entre los flautistas fue identificado un personaje masculino por la exposición de sus genitales, siendo este el único de toda la muestra Jama Coaque. Los percusionistas, por su parte, tienen una decoración mayormente compleja, mostrando grandes pendientes, collares y brazaletes. Además, se logró identificar otros tipos de instrumentos percutivos pertenecientes al grupo de los idiófonos como los cascabeles o caparazones de tortuga (Fig. 16), demostrando que en esta cultura se había intensificado y/o ampliado el conocimiento musical y su simbolismo.

Por último, los atributos de los músicos danzantes mostraron ciertas semejanzas con la iconografía general: tocados a modo de capas con patrones coloridos y geométricos que recubrían la cabeza y parte del torso del personaje y postura que denota movimientos hacia delante. Esto no quiere decir que el acto de bailar o danzar estuviese ausente en el resto de músicos, pues ambas actividades están íntimamente relacionadas dentro del fenómeno

artístico musical, pero se piensa, que estas figurillas representaron aquellos músicos especializados en la labor del movimiento corporal al son de la música.



Fig. 16. Músico usando un caparazón de tortuga, de acuerdo con los registros de Parducci (1986).

### Descubriendo la individualidad del músico durante el Desarrollo Regional ecuatoriano

Los músicos representados en el material cerámico de las culturas Bahía y Jama Coaque manifestaron otros roles sociales involucrados en el fenómeno musical. Se entiende entonces que el músico ejerció importantes cargos direccionados al ámbito religioso, pero también de roles que, aunque menores, cumplieron cierto orden jerárquico en lo que respecta al grupo social.

Es por ello que en ambas culturas se logró determinar una marcada separación entre personajes sencillos (usualmente elaborados a molde) y personajes detallados (elaborados con decoraciones particulares), denotándole un sentido de importancia y jerarquía. Esto se puede observar si se compara a los Chamanes de Bahía frente a los Sacerdotes chamanes/sacerdotales de Jama Coaque, cuyos tocados manifiestan el esfuerzo y empeño del artesano en demostrar grandeza sobre sus obras. Esto se comprende como una característica simbólica dentro de las representaciones cerámicas



de roles ya que se encuentra arraigada a la cosmovisión religiosa de estas sociedades.

El semblante de los músicos también marca una diferenciación entre ambas sociedades. La cultura Bahía mantiene sus personificaciones con gestos y posturas inexpresivos, portando hasta un solo instrumento musical por personaje. Mientras tanto, Jama Coaque expone un crecimiento en cuanto a expresión artística se trata, encontrando músicos con los brazos levantados (posible representación de movimientos) y posturas encorvadas, así como también, se hallan gestos más variados como los rostros sonrientes (mostrando dientes).

La representación sexual también es un factor tomado en cuenta por estas culturas, si bien la gran mayoría de los personajes se clasificaron como indeterminados, pequeños rasgos como los genitales expuestos y patrones de vestimentas, muestran una marcada diferencia sexual entre músicos, pero a su vez, revela el uso no exclusivo de la música. Sin embargo, hay que resaltar que en la muestra Jama Coaque, las personificaciones parecen adquirir una tendencia hacia la masculinidad si se siguen los estándares de indumentaria de acuerdo al corpus iconográfico, encontrando pocos indicios de músicos femeninos con faldas y presencia de pezones en personajes altamente decorados.

Esto estaría indicando la acrecentada complejidad del rol musical a lo largo del desarrollo de estas dos sociedades. Según lo observado en la muestra Bahía, los músicos se relacionan ligeramente con los elementos o atributos religiosos y denotan una importancia neutral. Jama Coaque, eleva estas características a un más alto nivel, pues sus músicos son representados con alto contenido de elementos encontrados en el corpus iconográfico y religioso. Por ello, su elevada cantidad de músicos detallados conlleva a hipotetizar una apropiación musical por parte de altos rangos sociales, dando paso a grupos especializados, con el suficiente conocimiento para realizar interpretaciones musicales de mayor complejidad.

## Conclusiones

Mediante este estudio iconográfico, se logró visibilizar a los músicos de Bahía y Jama Coaque, dándole relevancia a aquella actividad que manifestada como símbolo y manifestación cultural de los pueblos, narrando la postura y la participación en las distintas eventualidades dentro del grupo social.

Sabiendo que la música ha acompañado al ser humano desde los tiempos más antiguos, la evidencia analizada en este trabajo revela que el Desarrollo Regional ecuatoriano tuvo una transición musical de gran alcance e importancia entre ambas sociedades de estudio. El paso temporal desde Bahía hasta Jama Coaque mostró la relación directa o indirecta que tenían los músicos con otros roles sociales como el chamanismo o el sacerdocio, no dejando de lado lo que pudo ser un músico común, presente a prestar sus interpretaciones en cualquier manifestación cultural. La especialización y monopolización de los conocimientos musicales como se puede hipotetizar en Jama Coaque, es una de las inferencias que se desea continuar en investigaciones futuras.

Proseguir con el estudio de los músicos precolombinos en el Ecuador, abre la posibilidad de establecer futuras relaciones y conexiones con otras sociedades de Sudamérica, cuya evidencia musical está mejor conservada y registrada. Tales son los ejemplos de estudios especializados en aerófonos como flautas de pan, antaras, zampoñas o rondadores, en culturas como Recuay, Moche, Tiwanaku o Wari, (Bolaños 2009; Alaica *et. al.* 2022; Cromphout 2017; La Chioma 2014, 2016), o la evidencia en Mesoamérica en sociedades como los Mayas y Aztecas (Both 2007; Véliz 2019).

Si bien la individualidad y los roles identificados son una interpretación desde la mirada iconográfica y musical, lo cierto es que pueden existir más denominaciones y personificaciones que descubrir a lo largo de este período y así mismo con el resto de sociedades que ocuparon el territorio ecuatoriano. Con esta primera aproximación, se establece el punto de partida para comprender la cosmovisión representada a través de la música de estas y de otras sociedades del Ecuador precolombino.

REYES-GIRALDO, G. The musicians of Bahia and Jama Coaque: an approach to their social role. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 132-148, 2023.

**Abstract:** During the Ecuadorian Regional Development period, the societies that inhabited the coastal areas, manifested in their ceramic art identities and roles within their social groups. One of these personifications is the representation of musicians, whose characteristics are an essential part of the pre-Columbian iconography since it allows an in-depth understanding of the musical phenomenon present in these populations. This work intends to analyze these characters classified as musicians, represented in the ceramic art of the Bahía (500 BC-650 AD) and Jama Coaque (350 BC-1532 AD) cultures; in turn, it seeks to identify symbols that allow inferring the social role they fulfilled. To this end, the iconographic analysis of 115 ceramic figurines located in the archaeological reserve of the Archaeological and Contemporary Art Museum (MAAC) was used, from which comparative quantitative data was obtained that allowed the identification of similarities, recurrences, and differences between both societies. It was possible to distinguish two types of musicians in the Bahía culture and up to three types in Jama Coaque culture by observing features and symbolism in their representations. The roles associated with these characters were present both in everyday life and in the religious and sacred manifestation, which led to suggest a leap in artistic expression not only in their representations but also in the identity of the musician as part of the social group.

**Keywords:** Musical Archaeology; Bahía Culture; Jama Coaque Culture; Music Iconography; Ecuador.

### Referencias bibliográficas

Alaica, A.K. *et al.* 2022. The day the music died: making and playing bone wind instruments at La Real in Middle Horizon, Peru (600-1000 CE). *Journal of Anthropological Archaeology* 68: 1-12.

Bolaños, C. 2009. Música y danza en el antiguo Perú. *Revista Española de Antropología Americana*, 39(1): 219-230.

Both, A.A. 2005. *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan*. Tesis de doctorado, Departamento de Ciencias Históricas y Culturales, Universidad Libre de Berlín, Berlín.

Both, A.A. 2007. Aztec music culture. *The World of Music* 49(2): 91-104.

Burbano, D. 2020. *Tocados e identidad: análisis iconográfico de tocados de la cultura bahía*. Dissertación de maestría. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Clottes, J.; Lewis-Williams, D. 2001. *Los chamanes de la prehistoria*. Editorial Ariel, Barcelona.

Cotapo, D. 2021. Análisis iconográfico de las vasijas de la cultura Bahía (500 a.C.-500 d.C.): un acercamiento a la fauna mágico-religiosa y su relación con el ser humano. Tesis de doctorado. Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.

Crespo, H. 1966. Nacimiento y evolución de la botella silbato. *Boletín Ecuatoriano de Antropología: Humanitas* 6: 66-87.

Cromphout, A. 2017. Social differentiation among the Recuay: an iconographic study. *Indiana* 34: 31-59.

Cummins, T.; Cabrera, J.B.; Hoyos, C.M. 1996. *Huellas del pasado: los sellos de Jama-Coaque (Vol. 11)*. Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.

Cuzco, V. 2022. Estudio de las representaciones iconográficas de la sexualidad y su relación con el poder político y religioso en la

cultura Manteño-Huancavilca durante el periodo de integración. Tesis de doctorado. Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.

Di Capua, C. 2002. Las cabezas trofeo: un rasgo cultural en la cerámica de La Tolita y de Jama-Coaque y breve análisis del mismo rasgo en las demás culturas del Ecuador pre-Colombino. In: Di Capua, C. *De la imagen al icono*. Ediciones Abya-Yala, Quito, 23-91.

Eco, U. 1975. *Tratado de semiótica general*. Lumen, Barcelona.

Estrada, E. 1957. *Prehistoria de Manabí*. Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil.

Estrada, E. 1962. *Arqueología de Manabí central*. Royal, Guayaquil.

Evans, C.; Meggers, B. 1965. *Cronología relativa y absoluta en la Costa del Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

Gudemos, M.; Catalano, J. 2008. El cuerpo del sonido: flautas antropomorfas de tradición Bahía. *Revista Española de Antropología Americana* 39(1): 195-218.

Gutiérrez, A. 2011. *El eje del universo*. Ministerio de Cultura, Madrid.

Huerta Rendón, F. 1940. Una civilización Precolombina en Bahía de Caráquez. *Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte* (N° 51).

Idrovo, J. (1987). *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*. Museo del Banco Central, Cuenca.

La Chioma, D.S.V. 2016. O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica: um estudo da correlação entre as representações de instrumentossonoros e os atributos das elites de poder. Tesis doctoral. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidad de São Paulo, São Paulo.

La Chioma, D.S.V. 2014. Las representaciones iconográficas de músicos en la cerámica del período Moche Medio: un debate sobre instrumentos sonoros y roles sociales protagónicos. In: Ponencia presentada en el *Conversatorio de Iconografía Moche*, 2014. DOI 10.13140/2.1.4782.9764.

Lund. C.S. 2010. (En prensa). Music Archaeology in Scandinavia, 1800-1990. In: Mirelman, S. (Ed.). *The historiography of music in global perspective*. Gorgias Press, Piscataway.

Meggers, B. 1966. *Ecuador*. Praeger, New York.

Mejía, F. 2005. Análisis del Complejo Cerámico Pajonal, proveniente del Sector A, sitio Chirije, Manabí. Tesis Doctoral. Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.

Mendivil, J. 2009. *Del juju al uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del imperio de los incas*. Ediciones Abya Yala, Quito.

Merriam, A.P. 1964. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, Evanston.

Moncayo, M.E.S. 2018. *Análisis iconográfico de la sexualidad en las sociedades La Tolita y Bahía*. Bachelor's thesis, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Moscoso, M.J. 2021. *Descifrando a los guerreros Jama Coaque: una aproximación iconográfica*. Tesis doctoral, Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.

Olsen, D. 1990. The Ethnomusicology of Archaeology: a model for the musical/cultural study of ancient material culture. *Ethnomusicology* 8: 175-197.

Panofsky, E. 1985. *El significado de las artes visuales*. Tradução N. Ancochea. Alianza, Madrid.

Parducci, R. 1982. *Instrumentos musicales de viento del litoral ecuatoriano prehispánico*. Comisión Permanente para la Defensa del Patrimonio Cultural, Guayaquil.

Parducci, R. 1986. *Instrumentos musicales de percusión del litoral prehispánico ecuatoriano*. Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil.

Pérez de Arce, J. 2004. Influencia musical de Tiwanaku en el norte de Chile: el caso del "siku" y la "antara". In: Rivera, M.A.; Kolata, A.L. *Tiwanaku: aproximaciones a sus contextos históricos y sociales*. Universidad Bolivariana, Santiago, 192-219.

Pérez de Arce, J. 2015. Flautas arqueológicas del Ecuador. *Resonancias* 19(37): 47-88.

Pinzón, N. 2013. Aproximación a la música en la cultura Tumaco-La Tolita: revisión, descripción y análisis de instrumentos y representaciones musicales existentes en colecciones museográficas de Bogotá. Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Quelal, P. 2014. Representaciones de aves en la iconografía de la cultura Jama-Coaque. *Antropología Cuadernos de Investigación* 13: 27-47.

Stirling, M.W.; Stirling, M. 1963. Tarqui, an early site in Manabí province, Ecuador. *Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology Bulletin*, 186: 1-28.

Ugalde, M. F. 2011. La imagen como medio de comunicación en el Desarrollo Regional: interpretación de un motivo de la iconografía Tolita. *Revista Nacional de Cultura. Letras, Artes y Ciencias del Ecuador* 3(15-16): 565-576.

Ugalde, M. F. 2019. Las alfareras rebeldes: una mirada desde la arqueología ecuatoriana a las relaciones de género, la opresión femenina y el patriarcado. *Antipoda: Revista de Antropología y Arqueología*, 36: 33-56.

Valdivia, E. 2018. Flautas de Pan en la mitad del mundo: iconografía musical Jama Coaque. In: Huaranga, C.S. (Ed.). *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zamponas, antaras, sikus y ayarachis*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 211-248.

Véliz Cordado, F. J. 2019. Arqueomusicología en el área Maya: estado del

arte, retos y perspectivas. In: Segundo Encuentro de Arqueomusicología de las Américas: "Artes, paisajes y objetos sonoros del pasado"; IX Simposio de Historia del Arte, 2019, Bogotá.

Villaverde Gómez, M. 2019. La cerámica de la cuenca baja del río Coaque: cronología relativa de los artefactos Jama Coaque. *Antropología Cuadernos de Investigación* 22: 103-123.

Zambrano, A. 2013. *La religiosidad en la cultura Bahía, una perspectiva arqueológica*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Zeidler, J.; Pearsall, D. 1994. Regional archaeology in Northern Manabi, Ecuador, Volume 1. Environment, Cultural Chronology, and Prehistoric Subsistence in the Jama River Valley. Ed. J. A. Zeidler and D. M. Pearsall. Pittsburgh: University of Pittsburgh Memoirs in Latin American Archaeology, vol. 8, Quito.

Zeller, R. 1970. Instrumentos y Música en la Cultura Guangala. Publicaciones Arqueológicas Huancavilca No. 3, (L. Piana Bruno, Ed.), Guayaquil, Ecuador.

## Contribuições metodológicas para a análise dos músicos e instrumentos sonoros no mundo andino pré-hispânico: discutindo suas identidades e papéis sociais através de estudos de caso Mochica e Nasca

Daniela La Chioma\*

La Chioma, D. Contribuições metodológicas para a análise dos músicos e instrumentos sonoros no mundo andino pré-hispânico: discutindo suas identidades e papéis sociais através de estudos de caso Mochica e Nasca. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 149-164, 2023.

**Resumo:** Os estudos sobre a música andina no período pré-hispânico têm aumentado significativamente nas últimas duas décadas. A maior parte deles são fundamentados em evidências acústicas, particularmente instrumentos sonoros arqueológicos. No entanto, mesmo que as referências musicais sejam prolíficas e variadas na arte andina pré-hispânica, poucas pesquisas foram elaboradas sobre os abundantes dados iconográficos. Dentre elas, a nossa. Este artigo pretende abordar as antigas práticas musicais andinas e os papéis sociais e religiosos dos músicos a partir de uma perspectiva da História da Arte, discutindo os dados dentro de uma metodologia de análise semiótica. Buscamos, além de compreender aspectos musicais das sociedades do Peru antigo a partir de dados não sonoros, trazer uma contribuição metodológica na análise da iconografia musical em geral fundamentando-nos em premissas e perguntas que podem ser aplicadas para além das evidências do mundo andino. Considerando o caráter interdisciplinar da arqueomusicologia, buscamos respostas em dados tanto arqueológicos quanto etnomusicológicos e históricos.

**Palavras-chave:** Música; Peru; Pré-Colombiano; Moche; Nasca.

### Introdução

Quando iniciei minha pesquisa, a área arqueomusicológica era muito recente e pouco tratada em termos teóricos. Uma das dificuldades com as quais me deparei foi a de realizar uma pesquisa em Arqueologia da Música a partir de dados não sonoros. Esta tendência foi muito questionada por colegas musicólogos, que acreditavam que a arqueologia da música traria resultados contundentes se embasada em instrumentos

sonoros ou artefatos que produzissem algum tipo de som. A iconografia parecia um mero acessório para entender as práticas musicais. Parecia estranho obter conclusões sobre práticas musicais sem considerar nenhuma vasilha sonora ou flauta entre os meus dados, sem medir escalas e sem ler partituras. Eu buscava chegar a conclusões importantes sobre a música no antigo Peru me debruçando apenas sobre vasilhas com representações de músicos e dados de contextos arqueológicos fechados, como tumbas com indivíduos de poder político e religioso associados a instrumentos sonoros. Este caminho metodológico foi extremamente exaustivo. Precisei criar um método próprio

\* Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: lachiomadaniela@gmail.com.

de análise e cunhar premissas muito bem delimitadas para que esta tarefa tivesse sucesso. Os resultados vieram após anos de pesquisa, com perguntas bem delimitadas sendo respondidas pelos dados analisados. É este caminho metodológico que pretendo refazer neste artigo, demonstrando como podemos compreender os papéis sociais dos músicos no mundo antigo, mais especificamente nos Andes. Com base na identificação dos seus atributos, buscamos compreender com quais personagens se identificam, sua relação com seu entorno social e com as elites dominantes, bem como seus papéis religiosos e políticos. Após a publicação dos meus trabalhos, outros pesquisadores refizeram este caminho metodológico, seja em outras culturas das Américas (Reyes 2023) ou, até mesmo, em outras áreas culturais (Carderaro 2020).

Inicialmente, busquei nas evidências iconográficas de duas culturas andinas contemporâneas entre si, Mochica e Nasca, respostas para a pergunta central:

- Quais foram os papéis sociais, políticos e religiosos dos músicos nas sociedades andinas pré-colombianas, e como exerciam seus poderes humanos e sobrenaturais ao utilizarem seus instrumentos sonoros?

E desta pergunta, outras se originaram e estiveram presentes ao longo de toda a pesquisa:

- Havia uma hierarquia entre os músicos? Existiam músicos principais e secundários e, conseqüentemente, uma hierarquia entre instrumentos sonoros?
- Em quais períodos os músicos foram mais representados, e como isso demonstra a importância central da música nas estruturas de poder nestes momentos?
- Qual era o papel da simbologia dos instrumentos sonoros em todas as questões inerentes à produção musical e aos músicos? Como esta simbologia regia a produção sonora no calendário ritual?
- Quais são as semelhanças nas práticas musicais dos povos andinos atuais e pré-colombianos com base nas evidências arqueológicas e etnomusicológicas?

Neste artigo apresentarei como cheguei a conclusões referentes às perguntas elencadas

acima com base em evidências arqueológicas, usando premissas específicas e uma metodologia semiótica aplicada ao material arqueológico das culturas Mochica e Nasca em minhas pesquisas de mestrado (2012) e doutorado (2016), ambas realizadas no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP com apoio de diversos museus e instituições do Peru e Estados Unidos<sup>1</sup>. Para abordar todos estes aspectos, precisei cunhar um método próprio e inédito de classificação e análise de músicos na iconografia andina. Para isso, me fundamentei em três premissas, que não se restringem apenas ao mundo andino:

1. As cenas musicais não estão desconectadas do restante da iconografia de uma dada cultura. Portanto as análises não devem ser feitas apenas sobre as cenas musicais, mas com elas e com todo o corpus iconográfico das culturas que estão sendo analisadas (como já apontado por Hocquenghem 1987: 22).
2. Os músicos retratados na iconografia não são “somente” músicos, mas personagens de poder político e religioso que aparecem em uma miríade de outras cenas performando em rituais, caças, batalhas, procissões e, mais obviamente, danças. A música e os músicos não estão desconectados dos outros temas. Músicos, na verdade, também têm sua identidade de não-músicos. São personagens importantes das narrativas destas sociedades que, em muitas cenas, aparecem tocando instrumentos sonoros, mas em outras aparecem em atividades não musicais.
3. Os dados não necessariamente precisam ser sonoros para nos informar sobre a música no passado. A iconografia, associada a contextos de escavação e fontes históricas, pode informar muito sobre os aspectos sociais da música no passado, também chamados de aspectos “extramusicalis”

1 Museu Larco (Lima), Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru (Lima), Museu Tumbas Reais de Sipán (Lambayeque), Museu da Universidade Nacional de Trujillo (Trujillo), Museu de Sítio Huaca Rajada - Sipán (Lambayeque), Dumbarton Oaks Research Library and Collection (Washington).

(Mendivil 2009: 48). São aqueles que dizem respeito, não às escalas ou notas que os instrumentos arqueológicos produzem, mas a uma análise contextual que busca compreender quem eram os músicos, quais eram as ocasiões musicais mais importantes, de que forma as performances sonoras ocorriam e como a produção musical estava conectada aos mitos e crenças de determinada sociedade.

### O período Intermediário Inicial Andino e as evidências musicais

Os povos conhecidos como Mochica (ou Moche) e Nasca estão entre os mais emblemáticos da Arqueologia Peruana Pré-Colombiana, tanto pela arquitetura monumental preservada nos sítios arqueológicos quanto pelas várias tecnologias e arte sofisticada em cerâmica, têxteis e metais, que lotam as prateleiras de museus do mundo todo. Artefatos produzidos por estas populações apresentam alto grau de preservação material devido à localização nos áridos desertos costeiros peruanos, onde o clima permite a excelente preservação das peças. Ambos os povos foram contemporâneos entre si, embora distantes geograficamente. O Período Intermediário Inicial<sup>2</sup> (Fig. 1), que vigorou aproximadamente entre 100 a.C. e 600 d.C., foi o momento em que ambas as sociedades se desenvolveram e atingiram seu apogeu. Enquanto os Mochica ocuparam a parte norte da costa peruana, os Nasca ocuparam a parte sul, estando separados por um extenso território correspondente à costa central peruana.

<sup>2</sup> Intermediário Inicial é a terminologia cunhada por John Rowe (1945 *apud* Joffré 2005) e geralmente utilizada em Arqueologia Andina para se referir a uma época em que os regionalismos, caracterizados por uma pronunciada territorialização, foram mais acentuados na área centro-andina, durante a qual as diversas populações espalhadas pela costa e cordilheira desenvolveram técnicas muito particulares de construção arquitetônica, irrigação, produção artefactual, organização política e religiosa etc. (Silverman & Proulx 2002: 12). Seu modelo cronológico foi criado a partir das mudanças estilísticas dos artefatos e de sua posição estratigráfica, bem ao modelo histórico-cultural.

Cada um deles tinha antecedentes regionais distintos (remontando ao Formativo Andino) e, portanto, desenvolveram suas particularidades na arquitetura, na produção cerâmica e têxtil, nas formas de enterramento, tecnologias de irrigação e em outras áreas, incluindo a música. Um ponto em comum na música dos dois povos foi a utilização de antaras (termo andino quéchua para as flautas de Pã) tocadas em pares (Fig. 3B, 4, 6 e 7) e a importante participação da percussão e dos chocalhos em sua produção sonora, como demonstram evidências arqueológicas e iconográficas<sup>3</sup>.



Fig. 1. Mapa da localização das principais culturas do Período Intermediário Inicial no Peru.

Fonte: Donnan (1993).

A cultura Mochica se desenvolveu na parte norte da costa peruana, entre aproximadamente 100 a.C. e 600 d.C., desde o vale de Lambayeque, mais ao norte, até o vale de Santa, ao sul. A costa norte peruana é constituída por vales, formados por sua vez

<sup>3</sup> Ver La Chioma (2012, 2016).

pelos rios que descem do alto da cordilheira dos Andes até a costa do Pacífico, cortando o deserto costeiro de norte a sul. As porções próximas aos rios são cultiváveis, enquanto entre um rio e outro formam-se áreas predominantemente desérticas. Os vales férteis formavam também unidades políticas. Cada vale tinha seu dirigente e sua elite política e religiosa e a produção cerâmica também estava submetida a esta organização (Russel & Jackson 2001: 159). Mesmo que existisse uma padronização com temas de referência para todo o universo Moche, cada vale tinha seus artistas, que davam um toque personalizado à arte local. Por esta razão, algumas cenas da iconografia apresentam diferenças de vale para vale. Quanto mais distantes são estes vales entre si, maiores são as diferenças na morfologia da cerâmica e nas representações iconográficas, no entanto sempre seguindo as referências centrais do mundo Moche, como os personagens sobrenaturais, elementos da natureza e as principais narrativas míticas.

Na mesma época os Nasca, por sua vez, habitaram a costa sul peruana, entre os vales dos rios Chíncha e Acarí. A configuração da costa sul é diferente da costa norte. Há menos rios e a área é mais árida, caracterizada por um planalto desértico. Por isso, os Nasca e seus ancestrais construíram aquedutos subterrâneos chamados de “puquios”. Também foi uma sociedade que se caracterizou pela monumentalidade de suas construções arquitetônicas e pelas famosas linhas, desenhos gigantes impressos no solo que podem ser vistos de grandes altitudes. Sua cerâmica era policroma e ricamente decorada com personagens míticos e humanos, dentre eles, muitos músicos.

Este período foi extremamente prolífico em cenas musicais na arte, particularmente na cerâmica, e em enterramentos de músicos e instrumentos sonoros, que estão presentes no material iconográfico e arqueológico de ambas as culturas, como veremos ao longo deste artigo.

## Método de análise

Tanto na pesquisa sobre os músicos Nasca (mestrado, de 2008 a 2012) quanto na pesquisa sobre os músicos Moche (2008 a 2016, incluindo mestrado e doutorado), a metodologia utilizada foi a mesma. Os critérios foram (Fig. 2):

1. O artefato: são analisadas características do suporte, isto é, do artefato no qual os músicos estão representados. A morfologia, a fase cronológica, o contexto de produção e outros aspectos da peça são analisados.
2. O músico: são analisadas as características do músico representado no artefato: se está isolado ou com outros personagens, se é pictórico ou escultórico, seus atributos, vestimentas, instrumentos e características físicas.
3. Os músicos encontrados são relacionados com outros personagens presentes na arte das culturas em questão. São comparados os atributos físicos, acessórios, vestimentas e outras insígnias com os dos indivíduos que aparecem em outras cenas e narrativas, que não necessariamente apareçam tocando instrumentos.
4. Dados de escavações arqueológicas contendo instrumentos musicais são analisados e comparados aos músicos da iconografia. O mesmo é feito, em menor grau, com documentos históricos que fazem referência à música nativa no período colonial.

Nos estudos de caso a serem apresentados a seguir, pretendo demonstrar como apliquei esta metodologia aos músicos da iconografia, discutindo em conjunto as questões elencadas na introdução: os papéis sociais dos músicos nas sociedades andinas pré-colombianas (incluindo suas atuações políticas e religiosas), a hierarquia entre músicos e instrumentos, a importância da música nas estruturas de poder, a simbologia dos instrumentos sonoros e as semelhanças com as práticas musicais dos povos atuais que ocupam a região andina.



## Metodologia

### O artefato

- **Morfologia**
- **Cronologia/ Fase**
- **Contexto Intra/ Inter-Regional de produção**

Fotos: Museu Larco, Lima



### O Músico

- **Escultórico ou Pictórico**
- **Isolado ou em narrativa**
- **Atributos**
- **Instrumento sonoro**
- **Vestimentas**
- **Persona Social**

Fig. 2. Diagrama: Daniela La Chioma. Fotos: Museu Larco, Lima

## Primeiro estudo de caso: os músicos oficiais Moche

Para compreender a música em uma sociedade, é importante identificá-la e encontrá-la nas grandes narrativas, mesmo naquelas, aparentemente, não musicais. Ainda que uma cena Mochica esteja tratando de temas não sonoros, e que nela não estejam presentes músicos, dançarinos ou instrumentos, ela pode nos informar sobre a música indiretamente, através de elementos que também aparecem em cenas musicais. Esta foi uma das premissas fundamentais do meu trabalho: é possível compreender a música através dos elementos mínimos de linguagem (sememas) presentes também nas cenas não musicais, pois eles nos informam sobre a sociedade estudada como um todo.

Por exemplo, a “Cerimônia do sacrifício” (Fig. 3A), uma famosa cena Mochica do período Médio, estampada em uma série de vasos de linha fina, pode servir como base para compreendermos melhor os músicos, embora não seja particularmente uma cena musical. Nela, os personagens centrais, concentrados na parte superior e paramentados com atributos de poder, são designados com as letras A, B, C, D e E. A cena está centrada em dois personagens principais. O primeiro (A), denominado por Donnan (1975) de *Rayed God* (Deus Radiante) recebe a taça com o sangue do sacrifício oferecida pelo

personagem B, um guerreiro com cabeça de ave. Por ser um personagem que faz uma clara alusão ao mundo diurno, o chamaremos de Senhor Solar. O personagem D, por sua vez, apresenta características antagonicas ao Senhor Solar. É chamado de Guerreiro Coruja por Makowski (1996: 30), já que porta os mesmos atributos e vestimentas das corujas antropomorfizadas representadas em grande escala na cerâmica do período Médio. Aparece sempre com a boca aberta e batendo palmas. Por estar ligado às forças noturnas e à coruja, o chamaremos de Senhor Noturno, deixando bem demarcados estes dois personagens antagonicos da “Cerimônia do sacrifício”. As evidências arqueológicas e iconográficas revelam que, no mundo Mochica, os status e papéis sociais dos indivíduos eram reconhecidos nas vestimentas e nos atributos (Makowski 1996: 64, 2014, comunicação pessoal; Bernier 2010: 91; Donnan 2012: 186).

A Figura 3B reproduz um desenho retirado de uma vasilha Mochica pertencente à coleção do Fowler Museum of Cultural History (UCLA, Los Angeles). Trata-se de um vaso de alça estribo com bojo globular e decoração pictórica em linha fina, característico do período Moche Médio (aproximadamente 300 a 400 d.C.). A iconografia apresenta seis músicos, quatro tocando antaras (nomeados como A, B, C e D) em tamanho grande e dois trombeteiros

intercalados em tamanho menor (designados com os números 1 e 2). Os músicos da direita têm seus instrumentos unidos por uma corda. Uma trombeta de concha *Strombus galeatus* (*pututo*) e uma concha *Spondylus* pairam no espaço entre o último e o primeiro antartista. Em La Chioma (2016: prancha 47), há uma cena muito similar, retirada de uma vasilha do Museu Etnográfico de Berlim. É possível notar a semelhança entre o Senhor Noturno da “Cerimônia do sacrifício” e o antartista menor à direita (ambos circulado).

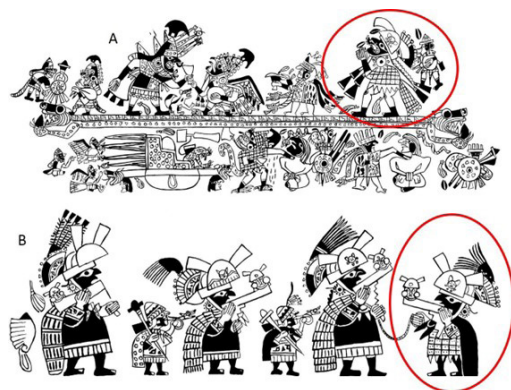


Fig. 3. A: desenho de Donna McClelland, retirado de vaso de alça estribo Mochica com representação da “Cerimônia do sacrifício”. B: desenho de Donna McClelland, retirado de vaso de alça estribo Mochica com representação de músicos.

Fonte: Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington. Dibujo: Donna McClelland.

Quando inserimos na análise dados de contexto arqueológico, podemos corroborar a identificação destes músicos como personagens de poder político e religioso no mundo Mochica. Evidências da Tumba 14 do sítio Mochica de Sipán, escavada em 2007, corroboram que há uma relação direta entre os instrumentos sonoros representados no vaso (*antara*, *pututo* e trombetas espiraladas) e a *persona social* do Senhor Noturno. Esta tumba continha um Sacerdote Guerreiro paramentado com atributos de Senhor Noturno: toucado em forma de V, camisa com placas de metal e toucado de tentáculos de polvo (Fig. 4). Foram encontrados neste contexto exatamente os mesmos instrumentos sonoros representados

na peça do Fowler Museum: duas *antaras*, sete trombetas em forma de espiral (como as tocadas pelos músicos menores) e nove *pututos*, todos em cerâmica (ver La Chioma 2016: prancha 13). Estes objetos estão expostos no Museu de Sitio Huaca Rajada, em Lambayeque. Não são só os atributos de poder e vestimentas que o Sacerdote Guerreiro da Tumba 14 e o Senhor Noturno apresentam em comum. As cabeças antropomorfas em cerâmica encontradas na mesma tumba assemelham-se aos rostos observados nos apêndices das *antaras* da peça do Fowler, apesar de desprovidos do toucado em V. É possível que os *pututos* e trombetas sejam miniaturas e não soem, mas há grande possibilidade de que as *antaras* soem (Carlos Mansilla, comunicação pessoal, janeiro de 2014).



Fig. 4. Paramentos encontrados com o Sacerdote da Tumba 14 de Sipán e seus instrumentos musicais.

Fonte: Museu Huaca Rajada Sipán, Lambayeque.  
Foto: Daniela La Chioma.

Personagens de alto status com todos estes atributos aparecem ainda em danças coletivas, procissões, caças e outras ocasiões na iconografia (La Chioma 2016). Embora na cena da “Cerimônia do sacrifício” os Senhores Solar e Noturno não toquem instrumentos sonoros, em outras cenas de procissão e dança do período Moche Médio estes personagens produzem música. Os músicos, neste caso,

não só apresentam os mesmos atributos de poder dos governantes Moche, mas são eles os próprios governantes, tocando instrumentos sonoros em ocasiões-chave da vida cerimonial Mochica.

### Segundo estudo de caso: o Senhor das Antaras Nasca

Na iconografia nasca, assim como na Mochica, são recorrentes as representações de personagens tocando antaras (La Chioma 2012: 106-107, 2013). Um dos temas mais expressivos da iconografia musical nasca é o tema do “Senhor das Antaras”, um personagem sobrenatural que está sempre associado a várias antaras e a um tambor, com o qual interage em ato de cópula. De forma geral, aparece em vasilhas tipo copo, como exemplificado em La Chioma (2012: pranchas 47-51). Versões modificadas deste personagem, mais realistas, podem aparecer em vasos escultóricos (La Chioma 2012: pranchas 55-56) e em um caso específico um vaso de alça em fita (La Chioma 2012: prancha 52).

Os elementos iconográficos que compõem a representação apontam para uma narrativa de fertilidade e criação. Os personagens usam toucados em forma de “infinito”, que representam serpentes estilizadas, atributo ligado ao ciclo de vida e morte e à geração da vida. Os rostos e cabeças nos membros do Senhor das Antaras fazem referência à germinação dos brotos. O cacto San Pedro dentro do estômago pode significar, caso se trate de um músico humano,

que o indivíduo ingeriu a bebida alucinógena produzida com esta planta para fins rituais, como aponta Gruszczynska (manuscrito da autora, s/d: 27): “O fundo sobre o qual se vê tal cacto, claro e contrastado em relação com o resto das figuras, aponta claramente para a ingestão de mescalina por parte do músico [...]”.

Em algumas cenas há um tambor ao lado do personagem, e em outras, sua genitália está dentro do tambor, em ato de cópula. Notei que nas cenas em que o personagem ainda não copulou o tambor, o cacto estomacal está representado em vermelho (Fig. 5A, 5B), ao contrário das cenas em que o personagem já copulou o tambor, nas quais o cacto é negro (Fig. 5C). Há uma lógica de transformação nesta ocorrência, possivelmente constituindo uma narrativa na qual o Senhor das Antaras fertiliza o tambor com a substância vital presente no cacto. Esses personagens geralmente deixam transparecer um estado psíquico gerado pela ingestão de bebidas alucinógenas, visível por meio da expressão facial com as pupilas bem centralizadas nos olhos abertos e a boca aberta, às vezes com os dentes à mostra. Ao observar estes personagens, nota-se que do cacto parte uma ramificação que constitui seu órgão sexual. Tanto o indivíduo quanto a planta estão representados na cor vermelha, representando aquilo que anima (*camac*), que corresponde à energia vital passada dos pais aos descendentes na cosmovisão andina (Golte 2009: 21). No caso das peças das pranchas 47, 50 e 51 em La Chioma (2012), os membros superiores e inferiores apresentam traços em vermelho, que podem simbolizar o fluxo sanguíneo.



Fig. 5. A: desenho de Senhor das Antaras retirado de vasilha Nasca. Desenho: Ubbelohde-Döering (1931: lám. 15). B: vaso tipo copo Nasca com representação de Senhor das Antaras. Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, Ministério de Cultura do Peru. Foto: Daniela La Chioma. C: cabaça Nasca com representação de Senhor das Antaras. Foto: Museu Larco, Lima.

Uma das peças mais importantes no que se refere à iconografia da música na produção artefactual Nasca é o vaso de alça em ponte (Fig. 6). Esta peça conta com exatamente os mesmos elementos presentes na narrativa do Senhor das Antaras mítico, porém com elementos realistas na cena. Há dois Senhores das Antaras grandes e míticos, cada um em um lado do bojo. Um par de antaristas humanos toca, e entre ambos há uma espécie de tambor (que também pode ser interpretada como um vaso de bebida ritual e que aparece mais três vezes na cena). Um cacto San Pedro situa-se ao lado deste par e dois personagens carregam uma trombeta. Copos pairam por toda a cena.



**Fig. 6.** Vasilha de alça em ponte Nasca com narrativa complexa com músicos humanos e Senhor das Antaras.

**Fonte:** Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru, Ministério de Cultura do Peru. Foto: Daniela La Chioma.

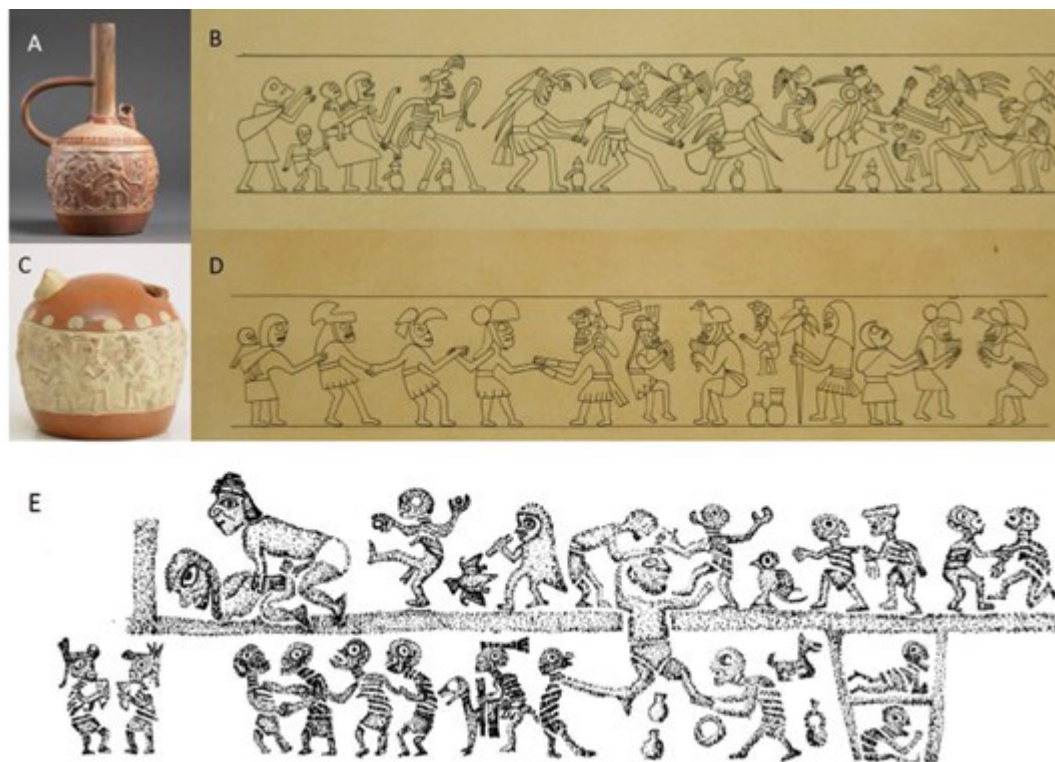
Ambos os senhores míticos seguram antaras de quatro tubos; entretanto, um deles traz antaras de quatro tubos pintadas em sua camisa, enquanto o outro traz antaras de três tubos em sua camisa. Os dois grandes personagens se encontram localizados em lados opostos do vaso, exatamente sob o arco da alça. A nosso ver, esses personagens são versões mais humanizadas do Senhor das Antaras. Eles apresentam os turbantes em forma

de serpente, rostos que saem de suas orelhas, pinturas de olhos de falcão, colares de placas trapezoidais coloridas. Têm a língua vermelha para fora da boca e seguram suas antaras como se fossem bastões, certamente representações de atributos de poder. Segundo Makowski (2000: 282), os oficiantes ou guerreiros humanos se transformam em divindades quando seu corpo apresenta apêndices e/ou partes correspondentes a outras espécies do mundo animal, aves ou felinos. O cacto San Pedro, em vez de se localizar no estômago do personagem mítico, aparece entre um dos Senhores das Antaras e o par de antaristas humanos, configurando elemento iconográfico associado à antara e ao Senhor. Sua posição pode remeter à força vital do Senhor das Antaras, entidade mítica e poderosa, que é acionada pelos antaristas humanos ao ingerirem o San Pedro.

### Terceiro estudo de caso: as Danças do Inframundo Mochica

A iconografia da música no mundo andino pré-hispânico exhibe, para além dos músicos humanos e atuantes no plano social, divindades, plantas, animais e seres cadavéricos associados a instrumentos sonoros, principalmente no período Intermediário Inicial, relacionado a Moche e Nasca. Assim, observamos que a iconografia nos oferece um mundo musical fantástico e sobrenatural, no qual a produção sonora se revela em seus aspectos mais simbólicos e metafóricos.

As Danças do Inframundo (La Chioma 2012: 54, 2016: 226, 2019) compõem um tema amplo na arte Mochica, presente em vasos de alça estribo e alça lateral e, algumas vezes, vasilhas. Elas são estampadas em relevo e, embora com algumas variações, todas mostram dançarinos esqueléticos de mãos dadas, mulheres carregando crianças e duplas de músicos tocando antaras. Em algumas peças toda a cena está centrada em um guerreiro flanqueado por um par de antaristas flutuantes (Fig. 7A, 7B), e em outras, em um par de antaristas (Fig. 7C, 7D). Elementos como um personagem carregando uma planta de mandioca e alguns personagens em luta também compõem o cenário.



**Fig. 7.** A: vaso de alça lateral com representação de Danças do Inframundo (Museu Larco, Lima). B: desenho baseado na vasilha da Fig. 3A, com Danças do Inframundo centradas em guerreiro com antaristas pairantes. C: vaso de alça lateral com representação de Danças do Inframundo. (Museu Larco, Lima). D: desenho baseado na vasilha da Fig. 3A, com Danças do Inframundo centradas em par de antaristas. E: desenho baseado em vaso de alça estribo representando a Entrada no Inframundo.

**Fonte:** Créditos A, B, C e D: Museu Larco, Lima. Créditos E: Christopher B. Donnan and Donna McClelland Moche Archive, 1963-2011, PH.PC.001, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington.

A Fig. 7E mostra a “Entrada no Inframundo”, denominada assim por Hocquenghem (1987: 138), e considerada por La Chioma (2016, 2019) uma parte importante da narrativa das Danças do Inframundo. A cena é dividida em duas partes e centrada em um personagem que é puxado para o mundo dos mortos por esqueletos acima e abaixo. Na parte superior esquerda, um casal em cópula invertida é seguido por uma tropa formada por um esqueleto segurando esferas, um morcego e um amendoim tocando uma flauta tubular, chamada de *quena* na região andina. Em ambas as partes grupos de esqueletos dançam de mãos dadas, como se faz usualmente nas Danças do Inframundo tradicionais. Na parte de baixo dois

esqueletos aparecem trancados em pequenas caixas retangulares, que podem representar tumbas. Na parte inferior esquerda há uma dupla de tocadores de antaras.

Bourget e Hocquenghem têm interpretações opostas desta cena: enquanto Bourget (2006: 179-182) afirma que o personagem principal está deixando o inframundo em direção ao mundo dos vivos, Hocquenghem crê que o caminho seja o oposto (1987: 138). É possível responder a esta questão com base nos estudos etnomusicológicos andinos, que debatem o papel simbólico dos instrumentos sonoros, especialmente antaras e quenás, ambos presentes na narrativa. Amendoins são geralmente relacionados com

quenás na arte Moche (La Chioma 2016: 218). Antaras não são tocadas somente no âmbito humano por governantes e sacerdotes, mas também estão largamente associadas à morte e a figuras cadavéricas, tanto em forma pictórica quanto escultórica (La Chioma 2012, 2016). Cópulas invertidas, ou que não resultam em reprodução, são comuns na arte erótica Moche e performadas por personagens tanto vivos quanto mortos (Bourget 2006: 221; Hocquenghem 1987: 46). Segundo Stobart (2006: 133-136), antaras são associadas com a estação seca, a colheita e o ciclo de vida e morte, mais precisamente o espaço transitório entre a morte e o renascimento, conceitos que estão presentes nas Danças do Inframundo, uma narrativa de passagem. Na iconografia Mochica, antaras estão associadas amplamente a ritos de passagem e à fertilidade dos mortos, como em uma vasilha do Museu de Arte de Lima (ver La Chioma 2016: prancha 127), na qual antaras estão associadas a personagens mortos em atividade sexual.

Por outro lado, flautas tubulares, como é o caso das quenás, estão relacionadas com a fertilidade, o renascimento e a germinação das sementes, tanto na iconografia Mochica quanto na evidência etnomusicológica andina (Olsen 2002; Stobart 1996, 2006; La Chioma 2016). Considerando os aspectos simbólicos das antaras e quenás nas ontologias andinas, faz mais sentido que o personagem esteja saindo do mundo dos vivos e chegando ao mundo dos mortos, ou inframundo, já que há um quenista na parte de cima e uma dupla de antaristas na parte de baixo: o primeiro, associado a um instrumento que representa a germinação e a vida, empurra o personagem para sua nova vida no inframundo, enquanto os segundos o recebem.

Se presume que, no mundo Mochica, os indivíduos tivessem a necessidade de “nascer para o inframundo” imediatamente após sua morte física e que, para tanto, as relações sexuais necessárias para este nascimento inverso também devem ser inversas. Como mostra a iconografia, os mortos são recebidos no inframundo acompanhados do som de *antaras* e *tinyas*. Músicos cadavéricos

também aparecem abundantemente em forma escultórica na cerâmica Mochica e estão associados majoritariamente a antaras (La Chioma 2012, 2016). Muito provavelmente estes instrumentos são responsáveis por uma espécie de “procriação reversa”, e sua agência reside em seu próprio poder de conduzir os mortos ao inframundo, garantindo a existência da vida nos planos do abaixo. Por outro lado, as quenás, instrumentos muito pouco associados a mortos e ancestrais, estão ligadas à estação úmida e à procriação (Stobart 2006: 52). Segundo Olsen (2002: 44), atualmente no altiplano andino, quenás e *pinquillos* (tipos de flautas tubulares) simbolizam, metaforicamente, o órgão sexual masculino. Sua agência é oposta à das antaras: demonstram a força e a virilidade necessária para a procriação. O fato de que os tocadores de quenás na iconografia Mochica sejam em geral plantas que crescem para baixo, como amendoins e batatas, além de guerreiros, demonstra que este instrumento promove o nascimento das coisas, pessoas e forças do mundo de baixo para o mundo dos vivos. Amendoins, segundo Bernier (2010: 105), mantêm conexões com o tema da morte e do inframundo. A antara, ao contrário, promoveria o nascimento das coisas, pessoas e forças a partir do mundo dos vivos para o inframundo. Ambos aerofones têm em comum a relação com os fenômenos que ocorrem na fronteira entre o inframundo e o mundo dos vivos. Segundo as interpretações de Hocquenghem (1987: 98-99), as danças dos mortos e os eventos terrenos em honra aos mortos e ancestrais eram típicos da época úmida, em novembro.

A forma como se interconectam as funções simbólicas dos instrumentos sonoros, com distintas eficácias, demonstra seus papéis associados à fertilidade e à morte. A produção sonora andina obedece, em geral, a parâmetros temporais (com base no calendário ritual) e ontológicos, com o objetivo principal de gerar a fertilidade e facilitar a reprodução dos homens, animais e plantas (Stobart 2006: 50). Assim, não somente a simbologia dos instrumentos sonoros deve ser

considerada como também o momento do ciclo ritual no qual determinadas sonoridades devem ser produzidas.

## Discussão

Algumas práticas sonoras contemporâneas presentes especialmente nas regiões de serra e altiplano dialogam com evidências arqueológicas, como veremos nesta parte da análise. Isto não significa uma evidência de continuidade linear, mas a longa duração pode ter conservado os modelos cosmológicos que fundamentam as práticas sonoras das comunidades andinas. As evidências de práticas sonoras coletivas para grandes cerimônias oficiais com antaras aparecem na iconografia e em contextos arqueológicos Nasca e Moche.

No caso Nasca, antaras de cerâmica são abundantes em coleções de museus e aparecem com frequência em escavações. Muitas destas flautas têm sido objeto de estudos arqueomusicológicos, especialmente acústicos e tecnológicos (Olsen 2002: 68; Gruszczynska 2006; Bolaños 2007: 109; Mansilla 2009). Numerosas antaras arqueológicas foram encontradas em conjunto, especialmente em construções arquitetônicas e tumbas de indivíduos de alto status, demonstrando a centralidade da produção sonora em eventos cerimoniais. Estes conjuntos de flautas são formados por instrumentos com variedade de tamanhos e número de tubos. No complexo funerário de Las Trancas foram encontradas três tumbas com conjuntos de antaras de cerâmica. Uma delas continha um músico, chamado de “Músico de Las Trancas” (Bolaños 1988: 53; Mansilla, comunicação pessoal, 2007; La Chioma 2012: 133). Em Cahuachi, o mais influente complexo arquitetônico, que funcionou como centro cerimonial e administrativo Nasca (cujo apogeu se deu entre 200 e 400 d.C.), foi encontrado um conjunto com 27 antaras quebradas propositadamente. A musicóloga Anna Gruszczynska (2006a: 83, 2006b: 82) realizou o estudo técnico e acústico destas flautas, notando que

estavam organizadas em pares (razão pela qual as chamou de “antaras gêmeas”). Cada par apresentava as mesmas dimensões, número de tubos e séries de sons idênticas. As cores e iconografia de cada par também se relacionavam, demonstrando alternância e dualidade (Gruszczynska 2006: 194).

Evidências etnomusicológicas no altiplano do lago Titicaca, zona fronteira entre Peru e Bolívia, demonstram que persistem práticas sonoras nas quais grandes grupos, chamados sicuris, se organizam em tropas e tocam antaras. Estes instrumentos devem ser produzidos, utilizados e descartados em grupo, e nunca individualmente (Bellenger 2007: 174; La Chioma 2012: 116), visto que há uma lógica de diálogo entre eles expressa na cosmovisão aimará e materializada em suas notas, cores e tamanhos. Seguindo o conceito de dualidade bastante difundido nos Andes, a flauta masculina, denominada *Ira*, encabeça um diálogo que é respondido pela antara *Arka*, feminina, com complementaridade de notas e/ ou de oitavas. Estes pares entabulam um diálogo musical amplificando esta lógica para as tropas de flautas, com os conjuntos sendo formados por dezenas de pares de músicos. Há também, geralmente, uma hierarquia entre os músicos marcada por idade e experiência: determinados tipos de flautas devem ser tocados pelos mais velhos e experientes, como amplamente discutido nos estudos etnomusicológicos andinos (Canedo 1996; Olsen 2002; Stobart 2006; Bellenger 2007). Os músicos formam grandes tropas e sempre se organizam em pares<sup>4</sup>, à maneira da iconografia Mochica que vimos nas vasilhas do Fowler e de Berlim. Se nota, também, que há nestas vasilhas uma hierarquia entre os músicos, expressa em seu tamanho e nos seus atributos

4 Uma das discussões mais bem consolidadas nos estudos andinos é a do dualismo no período pré-colombiano. Há constantemente um diálogo entre os conceitos de alto e baixo, claro e escuro, terra e água, que se reflete nas evidências arqueológicas e nos relatos etno-históricos. Desta forma, o diálogo de antaras tem uma importância fundamental na cosmovisão andina no sentido de simbolizar o encontro de opostos que conformam o todo. Para esta discussão completa com todos os conceitos e autores, ver La Chioma (2012: 62-69).

de poder, estando alguns mais paramentados que outros.

A antara se caracteriza por ser um instrumento coletivo, que dialoga sempre com outras antaras. No caso da vasilha do Museu Nacional de Lima (Fig. 6), os dois Senhores das Antaras podem apontar para práticas semelhantes ao Ira-Arka entre os Nasca. O fato de existirem dois Senhores das Antaras, ou seja, dois antaristas míticos, e dois antaristas humanos, pode significar que cada antarista humano incorpora a energia vital (ou *camac*) de um Senhor das Antaras: o antarista humano Ira, incorporaria o *camac* do Senhor das Antaras Ira, identificado por antara com número de tubos diferente em sua camisa. Neste sentido, existiria uma relação entre a personalidade mítica do Senhor das Antaras e o antarista humano que incorpora seu poder e, assim, é capaz de concretizar social e ritualisticamente esta eficácia. Presume-se que o cacto San Pedro seja o ingrediente que possibilita este contato entre o antarista humano e o mítico. Os copos e vasos espalhados pela cena sugerem que a bebida é importante no ritual engendrado e está sob consumo. O vaso entre o trombeteiro e o ajudante, inclusive, contém um copo em seu interior. Donald Proulx (2009, comunicação pessoal) considera o Senhor das Antaras um *xamã*, situando-o, portanto, no mundo terreno. Esta hipótese é plenamente aceitável já que, no mundo pré-colombiano, o *xamã* compartilhava poderes sobrenaturais com as divindades e, destarte, poderia sim ser representado com atributos sobrenaturais. Compreendemos, por meio de nossa análise, que o Senhor das Antaras e o Antarista dos Vários Instrumentos são personagens correlacionados e cujo simbolismo é semelhante: a lógica da reprodução e do ciclo de vida e morte. O primeiro seria a entidade sobrenatural, mítica, que contém a força vital. O segundo, a expressão terrena, o músico socialmente ativo que aciona a força do primeiro por meio das bebidas rituais.

No caso Moche, vimos como os dados de contexto e a iconografia demonstram o uso coletivo das antaras, em conjuntos com dois

ou mais músicos, por vezes acompanhados de trombetas. Muitas peças escultóricas apresentam tocadores de antaras em duplas e, em raros casos, músicos individuais (ver La Chioma 2012, 2016, catálogos). Esta forma de organização da produção sonora com antaras é recorrente tanto nos registros arqueológicos andinos pré-colombianos como na produção sonora contemporânea mencionada anteriormente.

A compreensão da produção sonora no mundo pré-colombiano passa pela análise dos instrumentos sonoros escavados em contextos fechados, um tópico ainda muito pouco estudado pelos arqueólogos. As evidências arqueológicas, sejam de contextos fechados ou iconográficas, nos informam que a produção musical foi um aspecto relevante ao longo da história andina pré-hispânica, sendo este registro mais proeminente no período Intermediário Inicial.

As representações iconográficas da música e dos músicos são recorrentes na arte do mundo andino pré-hispânico e dialogam com os principais elementos das cosmovisões andinas. As análises demonstram que a música é produzida tanto no plano terreno quanto nos mundos do *mais-além*: o dos mortos e o das divindades. Diversos instrumentos são retratados, especialmente antaras, *quenas*, tambores e *chocalhos*. Estes instrumentos são tocados por personagens humanos e sobrenaturais, e podem ter vida e interagir entre si, como no caso da narrativa do Senhor das Antaras.

A produção sonora também é evidenciada como uma das principais atividades das elites de poder político e religioso no contexto analisado neste artigo (sociedades do período Intermediário Inicial Andino). A grande recorrência de músicos na iconografia deste período pode evidenciar não apenas uma ascensão social, política e religiosa de um grupo específico de músicos, mas também uma maior recorrência da produção sonora em rituais e cerimônias de elite. Escavações na *Huaca de la Luna*, edifício que representa o centro político e religioso do vale de Moche, atestam que o templo antigo foi



abandonado ao final do período Moche Médio, aproximadamente entre 550-600 d.C. (Uceda 2010: 141). Este abandono gerou uma nova gama de transformações sociais, bem como mudanças específicas na organização dos espaços no vale (Uceda 2010: 145). As cerimônias não eram mais executadas nas grandes plataformas da huaca, onde, supõe-se, uma audiência de centenas de pessoas se aglomerava, mas no centro urbano de Moche, uma área localizada entre as duas huacas principais (do Sol e da Lua) com residências de elite. Esta alteração demonstra a acentuada tendência a atividades coletivas no final do período Médio, início do período Final. Portanto, a produção sonora parece ter mudado das plataformas religiosas para o âmbito doméstico com as mudanças que levam ao declínio do Estado Moche:

*Em vez de os rituais e a produção se concentrarem nos templos, os senhores da elite urbana agora controlavam os especialistas e organizavam as atividades rituais e cerimoniais dentro de suas próprias residências, o que se pode inferir a partir do aumento da presença de enterramentos e objetos rituais (como estatuetas, vasilhas e instrumentos musicais) nas casas. Este aumento no poder da classe urbana marca o começo da secularização do poder, o que culminaria na aparição do Estado Chimú (Uceda 2010: 147; tradução nossa).*

O caráter ritualístico e religioso da música e dos instrumentos sonoros nos Andes pré-hispânicos era tão essencial que algumas fontes coloniais mencionam a preocupação dos conquistadores espanhóis em proibir e destruir massivamente instrumentos sonoros autóctones a fim de frear a continuidade dos rituais:

*Durante os primeiros séculos após a conquista da América do Sul, as autoridades eclesiásticas tentaram suprimir instrumentos sonoros nativos, especialmente flautas e tambores, por constituírem registros de rituais pagãos. Um missionário jesuíta do século dezessete no Peru reportou orgulhosamente aos seus superiores que ele havia destruído*

*pessoalmente 605 grandes e 3418 pequenos tambores e flautas nos vilarejos peruanos. Em 1614, o Arcebispo de Lima ordenou o confisco e destruição de todos os instrumentos musicais indígenas em seu arcebispado. Aqueles encontrados em posseção dos objetos proibidos eram punidos recebendo trezentas chibatadas em praça pública e depois levados pelas ruas no lombo de uma lhama (Slonimsky 1946: 47 apud Olsen 2002: 4; tradução nossa).*

A música ocupou um lugar central na produção artística e na religiosidade das sociedades antigas, bem como em sua vida comunitária. Portanto, ela não deve ser analisada isoladamente, mas em relação com as outras esferas da sociedade. Quem eram seus tocadores, seus papéis sociais, seu público, em que ocasiões era produzida e qual sua relação com o campo do sobrenatural são questões importantes que buscamos abordar neste capítulo, para o caso do Peru pré-colombiano.

A música no Peru antigo, bem como em outras sociedades do passado, pode ser analisada sob muitos aspectos. A execução musical é o ritual coletivo no qual a simbologia e a agência dos instrumentos sonoros são ativadas pelos seres sociais designados para materializar a mediação entre os distintos planos da existência. Assim, o uso de determinado instrumento sonoro no plano social nunca está separado de sua carga simbólica. A iconografia nos permite constatar que os músicos representados nela também aparecem em outras cenas como os principais atores das narrativas mais conhecidas do mundo andino pré-hispânico que muitas vezes não aparecem associados a instrumentos sonoros. Assim, quando aparecem como músicos, estes governantes ou divindades podem passar despercebidos aos olhos dos pesquisadores. Por esta razão, ao analisar a iconografia musical dos períodos pré-hispânicos, é fundamental entabular um diálogo entre as imagens, seu contexto sociopolítico de produção e as ontologias musicais andinas.

La Chioma, D. Methodological contributions to the analysis of musicians and sonorous instruments in the pre-Hispanic Andean world: discussing their identities and social roles from the case studies of the Moche and Nasca. R. *Museu Arq. Etn.* 41: 149-164, 2023.

**Abstract:** The number of studies on Pre-Columbian Andean music have been meaningfully increasing over the last two decades. Most are based on acoustic data, particularly archaeological sound instruments. However, even though musical references are prolific and varied in Andean Pre-Columbian Art, very few studies were conducted using iconographic data. Among them, ours. This article intends to approach ancient Andean musical practices and the social and religious roles of musicians from a History of Art's perspective, discussing data in a semiotics analysis methodology. We sought to, on top of understanding musical aspects of the societies of ancient Peru from non-sonorous data, contribute to the methodology in the analysis of musical iconography in general based on premises and questions that can be applied beyond evidences of the Andean world. Considering the interdisciplinary extent of *archaeomusicology*, we seek answers in both archaeological and ethnomusicological and historical data.

**Keywords:** Music; Peru; Pre-Columbian; Moche; Nasca.

### Referências bibliográficas

- Bellenger, X. 2007. *El espacio musical andino*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- Bernier, H. 2010. Personal adornments at Moche, north coast of Peru. *Nawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology* 30/1, 91-114.
- Bolaños, C. 1988. *Las antaras Nasca: historia y análisis*. Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.
- Bolaños, C. 2007. *Origen de la música en los Andes: instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- Bourget, S. 2006. *Sex, death and sacrifice in Moche religion and visual culture*. University of Texas Press, Austin.
- Carderaro, L. (2020) *Relações entre música e mitologia na iconografia de vasos gregos: a representação de seres mitológicos com atributos musicais*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Canedo, W. 1996. Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento: la flauta de pan en los Andes bolivianos. In: Baumann, M.P. (Org.). *Cosmología y música en los Andes*. Dietrich Briesemeister, Frankfurt, 83-106.
- Donnan, C. 2012. Dressing the body in splendor: expression of value by the Moche of Ancient Peru. In: Papadopoulos & Urton, G. (Eds.). *The construction of Value in the Ancient World*. University of California, Los Angeles.
- Donnan, C. 1975. The thematic approach to Moche iconography. *Journal of Latin American Lore* 1/2: 147-162.
- Donnan, C. 1993. *Ceramics of Ancient Peru*. Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.

- Golte, J. 2009. *Moche: cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Instituto de Estudios Peruanos, Cusco.
- Gruszczynska, A. 2006. Is sound the first and last sign of life? An interpretation of the most recent archaeomusicological discovery of the Nasca culture (Panpipes). In: Hickmann, E.; Eichmann, R. (Orgs.). *Studien zur Musikarchäologie*, V. Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf, 191-202.
- Gruszczynska, A. 2006b. Under the safe cover of sound: the sense of music in a cycle of life and death according to Andean tradition. In: Hickmann, E.; Eichmann, R. (Orgs.). *Studien zur Musikarchäologie*, V. Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf, 80-94.
- Gruszczynska, A. s/d. *La creación del espacio sonoro: testimonios musicales del sector Y13*. Manuscrito cedido pela autora.
- Hocquenghem, A.M. 1987. *Iconografía Mochica*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Joffré, G.R. 2005. Periodificación en arqueología Peruana: genealogía y aporía. *Bulletin de l'Institute Français de Études Andines* 34/1: 5-33.
- La Chioma, D. 2019. As Danças do Inframundo na arte Mochica. *Kaypunku: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Arte y Cultura* 4/1: 229-274.
- La Chioma, D. 2016. *O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica: um estudo da correlação entre as representações de instrumentos sonoros e os atributos das elites de poder*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- La Chioma, D. 2013. El Señor de las Antaras: música y fertilidad en la iconografía Nasca. In: Stockli, M.; Both, A. (Eds.). *Flower world: music archaeology of the Americas Vol. II / Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas Vol. II*. Ecko Verlag, Berlín, 51-70.
- La Chioma, D. 2012. *Emissários do vento: um estudo dos tocadores de antaras representados na cerâmica ritual Mochica e Nasca*. Dissertação de mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Makowski, K. 2000. Ritual y narración en la iconografía Mochica. *Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú* 25: 175-203.
- Makowski, K. 1996. Los seres radiantes, el águila y el búho: la imagen de la divinidad en la cultura Mochica (siglos II-VIII d.C.). In: Makowski, K.; Amaro, I.; Hernandez, M. (Eds.). *Imágenes y mitos: ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*. Fondo Editorial Sidea, Lima, 13-106.
- Mansilla, C. 2009. El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico. *Revista Española de Antropología Americana: Dossier de Arqueomusicología Andina*, 185-193.
- Mendivil, J. 2009. *Del Juju al Uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyo del imperio de los incas*. Abya Yala, Quito.
- Olsen, D. 2002. *Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient South American cultures*. University Press of Florida, Orlando.
- Reyes, G.G. 2023. *Estudio iconográfico de la representación de los músicos durante el desarrollo regional: Bahía Y Jama Coaque*. Tese de Licenciatura em Arqueologia. Escola Superior Politécnica do Litoral, Guayaquil.
- Russel, G.; Jackson, M. 2001. Political economy and patronage at Cerro Mayal, Peru. In: Pillsbury, J. (Ed.). *Moche art and archaeology in ancient Peru*. National Gallery of Art, Washington, 159-173.
- Silverman, H.; Proulx, D. 2002. *The Nasca*. Blackwell, Malden, MA.

Contribuições metodológicas para a análise dos músicos e instrumentos sonoros no mundo andino pré-hispânico  
*R. Museu Arq. Etn.*, 41: 149-164, 2023.

Stobart, H. 2006. *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes*. Ashgate, Aldershot.

Stobart, H. 1996. *Tara and Q'iwa: worlds of sound and meaning*. In: Baumann, M.P. (Ed.). *Cosmología y música en los Andes*. Dietrich Briesemeister, Frankfurt, 67-81.

Ubbelohde-Döering, H. 1931. *Altperuanische Gefäßmalereien*, vol. 2.

Des Kunstgeschichtlichen Seminars der  
Universität Marburg an der Lahn, Marburg.

Uceda, S. 2010. Theocracy and secularism: relationships between the temple and urban nucleus and political changes at the Huacas de Moche. In: Quilter, J.; Castillo, L.J. (Eds.). *New perspectives on Moche political organization*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.

## Registro, análise e implicações interpretativas de uma ponta lítica bifacial pedunculada encontrada no conchífero monumental do Sambaqui de Cabeçuda, município de Laguna, Santa Catarina

João Carlos Moreno\*

Gabriela Sartori Mingatos\*\*

Mercedes Okumura\*\*\*

MORENO, J.C.; MINGATOS, G.S.; OKUMURA, M. Registro, análise e implicações interpretativas de uma ponta lítica bifacial pedunculada encontrada no conchífero monumental do Sambaqui de Cabeçuda, município de Laguna, Santa Catarina. R. Museu Arq. Etn. 41: 165-179, 2023.

**Resumo:** Esta nota de pesquisa apresenta uma ponta lítica bifacial pedunculada encontrada no Sambaqui de Cabeçuda, município de Laguna, Santa Catarina, sendo uma publicação inédita para esse sítio, além de um registro raro em sambaquis. Trata-se de um achado fortuito registrado apenas em catálogo de coleções por Pedro Augusto Mentz Ribeiro no ano de 1969, porém jamais publicado. A ponta foi produzida a partir de duas etapas de façonnagem bifacial, sendo a primeira caracterizada por retiradas paralelas transpassantes e a segunda por retiradas convergentes não transpassantes. A finalização do artefato se deu por retoques bifaciais. Sua forma é caracterizada por um corpo triangular e pedúnculo com base reta, mas todo o delineamento da peça é irregular e assimétrico. A única técnica de lascamento identificada foi a percussão. O objetivo deste artigo é discutir a presença dessa ponta e sua tecnologia em um contexto em que esse tipo de registro é incomum. A ocorrência desse artefato no sítio Sambaqui de Cabeçuda não pode ser associada diretamente aos grupos que construíram e ocuparam o conchífero monumental há aproximadamente 4500 anos, sendo provavelmente um produto de grupos caçadores-coletores vindos do interior que passaram pelo local em busca de recursos. A falta de contexto stratigráfico do artefato não permite inferir se essa passagem é anterior ou contemporânea à ocupação do Sambaqui.

**Palavras-chave:** Tecnologia lítica; Pontas pedunculadas; Sambaquis; Caçadores-Coletores; Mobilidade.

\* Coordenador do Laboratório de Arqueologia e Pré-História Evolutiva e Experimental e professor do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, Universidade Federal do Rio Grande. <jcmoreno@furg.br>

\*\* Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos Evolutivos Humanos e pesquisadora associada do Laboratório de Arqueologia e Pré-História Evolutiva e Experimental, Universidade Federal do Rio Grande. <gabriela.mingatos@gmail.com>

\*\*\* Coordenadora do Laboratório de Estudos Evolutivos Humanos e professora do Departamento de Genética e Biologia Evolutiva do Instituto de Biociências, Universidade de São Paulo. <okumura@usp.br>

### Introdução

O sítio em que foi encontrado o artefato analisado neste estudo será aqui denominado como Sambaqui de Cabeçuda, tendo em vista que sua denominação aparece de outras formas em alguns registros e publicações anteriores. Dentre as variações estão as denominações Sambaqui da Cabeçuda, Sambaqui de Cabeçuda, Sambaqui Cabeçuda 01 ou apenas Cabeçuda, sendo que os dois últimos são os nomes registrados no Cadastro

Nacional de Sítios Arqueológicos (CNSA) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Outras designações no CNSA são SC-LGN-02 e LGA-006.

Independentemente de sua nomenclatura, o Sambaqui de Cabeçuda é um conchífero (ou concheiro) de dimensões monumentais, localizado no município de Laguna, litoral sul do estado de Santa Catarina. O processo de formação e ocupação do sítio está relacionado às datações entre  $4180 \pm 60$  AP e  $1800 \pm 40$  AP (Scheel-Ybert *et al.* 2020) - ou, respectivamente, 4839-4450 cal. AP e 1811-1566 cal. AP (com base na curva SHCal 20).

O sítio se encontra em bairro homônimo ao Sambaqui, na margem da lagoa do Imaruí, apresentando alto grau de destruição já registrado desde as primeiras pesquisas no local, por Castro Faria (1959). Um histórico de pesquisa e uma contextualização ambiental e arqueológica mais completa do sítio foram apresentados recentemente por Scheel-Ybert *et al.* (2020). Sendo assim, este artigo direcionará os esforços para o achado de uma ponta lítica bifacial pedunculada (Fig. 1) no sítio e na discussão dessa e de outras pontas líticas pedunculadas encontradas em contexto de sambaquis do litoral Sudeste e Sul do Brasil.



Fig. 1: Ponta lítica bifacial pedunculada encontrada no Sambaqui de Cabeçuda, com indicações da área fraturada (uma das aletas). Escala = 5 cm.

Fonte: Foto dos autores, 2021.

De acordo com os registros encontrados nos arquivos do Centro de Ensino e Pesquisa Arqueológica da Universidade de Santa Cruz do Sul (Cepa-Unisc), instituição que detém a guarda do artefato apresentado nesta nota, a peça foi incorporada ao acervo no dia 23 de fevereiro de 1969. Esse registro foi feito pelo fundador da instituição, o arqueólogo Pedro Augusto Mentz-Ribeiro, que também

registrou a denominação alternativa para o sítio como SC-LS-3 (que não aparece em nenhum registro do CNSA). É importante notar que o ocorrido é anterior à fundação do Cepa-Unisc, que aconteceu apenas cinco anos depois, no dia 1 de março de 1974. No entanto, já na década de 1960, Mentz Ribeiro havia começado a reunir um acervo arqueológico nas dependências da Unisc.



Fig. 2: Exemplo de amoladores (sulcos retilíneos) e polidor (depressão esféricas) identificados em afloramento rochoso na margem oeste do Sambaqui de Cabeçada. A imagem inferior destaca os amoladores e o polidor.

Fonte: Foto dos autores, 2021.

Destaca-se o fato de que o artefato não parece ter sido registrado por nenhum dos pesquisadores que estudaram o sítio desde a metade do século 20. Tais pesquisas têm sido realizadas principalmente por acadêmicos do setor de arqueologia do Museu Nacional, tendo sido Luiz Castro Faria o primeiro a coordenar escavações no local entre 1950 e 1951 (Castro Faria 1952). A equipe do Museu Nacional realizou novas escavações entre 2011 e 2017 (Azevedo & Scheel-Ybert 2020), com etapas posteriores canceladas após o incêndio do palácio, onde se encontrava a reserva técnica naquele momento. Apesar dos mais de 70 anos desde as primeiras escavações no local, o único estudo sobre a indústria lítica do sítio foi feito por Rodrigues-Carvalho *et al.* (2011) e consiste na descrição dos amoladores-polidores fixos identificados em um afloramento rochoso na porção leste do conchífero, às margens da Lagoa do Imaruí (Fig. 2). Pontas líticas pedunculadas são um registro raro em Sambaquis e o fato desse artefato jamais ter sido mencionado na literatura arqueológica se deve ao desconhecimento sobre sua existência por parte de pesquisadores. Não existem registros, todavia, de como essa ponta lítica foi encontrada, tampouco do motivo dela ter sido acondicionada no Cepa-Unisc. Infelizmente, esse artefato permaneceu sem qualquer descrição por mais de 50 anos

### Descrição da peça

O artefato (nº 62 de coleção do Cepa-Unisc) se trata de uma ponta lítica bifacial fina de grandes dimensões (Tabela 1). Em termos morfológicos, a peça apresenta um corpo triangular e um pedúnculo de base reta, mas tem um delineamento irregular em todos os bordos, isto é, é assimétrica no corpo e no pedúnculo e conta com uma fratura em uma das aletas.

Com relação à tecnologia, ou seja, o conjunto de métodos e técnicas de produção da ponta, o suporte sobre o qual a peça foi produzida consiste em uma lasca

de sílex alaranjado e de granulação bastante homogênea, que permite um excelente controle sobre as lascas produzidas a partir da façõagem bifacial. Ainda assim, nota-se que não houve uma preocupação em deixar a peça ainda mais fina. Esse fato, além de evidenciado pela sua proporção final, é também observado tanto pela presença do córtex em uma das faces quanto por uma porção não inalterada na face interna da lasca suporte. Essas feições não foram totalmente removidas apesar das retiradas paralelas transpassantes realizadas na primeira etapa de façõagem bifacial (Fig. 3). As retiradas transpassantes, independentemente de sua organização (paralelas, convergentes, seletivas etc.) têm por objetivo a remoção da porção central das superfícies de lascamento, tornando as peças mais finas (Moreno & Okumura 2020). Já a segunda etapa de façõagem da ponta é caracterizada por retiradas convergentes não transpassantes. Ou seja, nessa etapa, além da orientação dos negativos se mostrar diferente da etapa anterior, as retiradas evitaram diminuir ainda mais a espessura da peça. Por fim, a ponta foi finalizada por retoques que delinearão o corpo e o pedúnculo do artefato. As duas etapas de façõagem foram realizadas com ajuda da técnica de percussão, assim como o retoque que geralmente tende a ser realizado por pressão nas pontas elaboradas por pretéritos caçadores-coletores brasileiros. Tal observação se baseia na maior largura dos negativos e no maior distanciamento entre as ondas de propagação de energia de cada um deles. No caso das lascas obtidas por pressão em materiais de alta qualidade para o lascamento, como é o caso do artefato em análise neste texto, tal técnica tende a produzir negativos mais delgados e com ondas menores e menos espaçadas. Essas conclusões advêm da experiência de um dos autores por intermédio da replicação por lascamento de pontas brasileiras. O uso da técnica de percussão não permite o mesmo grau de precisão na retirada das lascas, afinal nem sempre o percutor atinge o ponto mirado, e esse fator pode ter influenciado



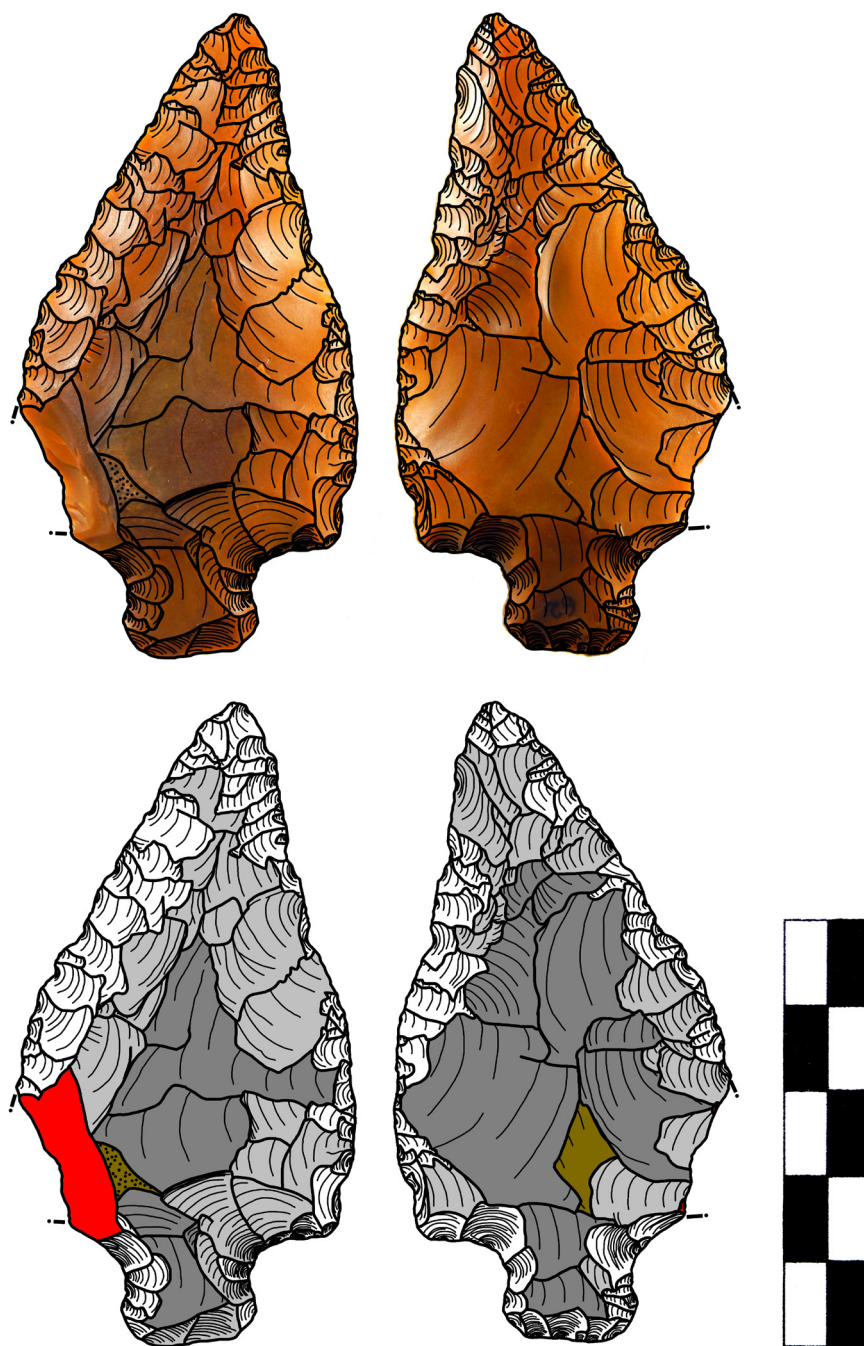
na falta de simetria da forma final da peça. Nota-se que os retoques não apresentam um padrão organizado, ou seja, contínuo, e que atingiram um delineamento irregular,

contribuindo para a já denotada falta de simetria na forma final da peça (Fig. 3). Todas as características observadas na peça estão detalhadas na Tabela 1.

Atributos	Feições
Matéria-prima	Silex
Comprimento total	76 mm
Largura total	39 mm
Espessura total	10 mm
Proporção entre largura e espessura	3,9/1
Comprimento do Corpo	60 mm
Comprimento do Pedúnculo	16 mm
Largura das aletas	39 mm
Largura do Pescoço	14 mm
Largura do pedúnculo	15 mm
Forma do corpo	Triangular
Delineamento dos gumes ativos	Irregular/assimétrico
Delineamento das aletas	Irregular/Fraturado
Delineamento do pescoço	Obtuso
Forma do pedúnculo	reto
Seção transversal do corpo	Elíptica
Seção transversal do pedúnculo	Elíptica
Tipo de suporte	Lasca
Método de façongem	Bifacial
Técnica de façongem	Percussão
Método de retoque	Bifacial
Técnica de retoque	Percussão
Organização dos negativos de façongem	Paralelos transpassantes, seguidos por convergentes não transpassantes

**Tabela 1:** Lista de atributos e feições observados na ponta lítica encontrada no Sambaqui de Cabeçada.

**Fonte:** Elaborada pelos autores.



**Fig. 3:** Sombreamento e diacronia da ponta encontrada no Sambaqui de Cabeçuda. Negativos em cinza escuro e cinza claro representam respectivamente a primeira e a segunda etapa de façanagem. Negativos brancos representam os retoques. Área vermelha representa fratura. Áreas amarelas representam partes não modificadas do suporte original, sendo esse o córtex na face superior do suporte (à esquerda) e porção da face inferior (ou base positiva) da lasca suporte (à direita). Escala = 5 cm.

**Fonte:** Foto dos autores, 2021.

## Discussão e Conclusão

O registro de pontas líticas em conchíferos associados aos grupos sambaquieiros (ou sambaquianos) é conhecido atualmente apenas pelos trabalhos de Kneip (1979), que identificou uma ponta no Sambaqui de Cambainhas, em Niterói (litoral fluminense, Fig. 4); de Bigarella (1991), que registrou três pontas pedunculadas (Fig. 5) no Sambaqui de Matinhos (litoral sul do Paraná), além de outras quatro que teriam sido coletadas por Fernandes (1955) no mesmo sítio; de Rauth (1962), que registrou cinco pontas pedunculadas durante a escavação do Sambaqui de Saquarema e novamente de Rauth (1968), que encontrou três pontas pedunculadas (Fig. 6) durante a escavação do Sambaqui do Gomes. Ambos os sambaquis escavados por Rauth estão localizados na Baía de Antonina, litoral central do Paraná.

No caso do Sambaqui de Cambainhas, Kneip (1979) apresenta apenas uma ilustração de uma ponta pedunculada cuja dimensão seria de 25 x 20 x 7 milímetros (mm), que seria

constituída de quartzo, mas sem deixar claro de qual tipo de quartzo (hialino ou leitoso) se tratava. A autora não detalha o contexto estratigráfico do achado, informando apenas sua localização no solo a, sem defini-lo. Também não é apresentada uma descrição detalhada da tecnologia de produção. Com base na sua ilustração (Fig. 4), não é possível afirmar se a peça era façonada bifacialmente ou se seria apenas uma lasca retocada. Posteriormente, Kneip (1995) sugere que a peça teria sido encontrada junto a outras quatro pontas em uma camada datada em  $2562 \pm 160$  AP - ou 2964-2143 cal. AP (curva SHCal 20). De acordo com a autora, a datação mais antiga para a ocupação intensa associada ao conchífero é de  $4475 \pm 160$  AP ou entre 5571 e 4619 cal. AP, o que sugere que a formação do Sambaqui de Cambainhas ocorreu nesse período. Contudo, uma datação mais antiga a essa formação, de  $7958 \pm 224$  AP ou entre 9420 e 8359 cal. AP, está associada a algumas poucas peças líticas ( $n = 32$ ) que poderiam estar associadas a grupos caçadores anteriores, mas nenhuma ponta foi registrada nessa primeira camada.

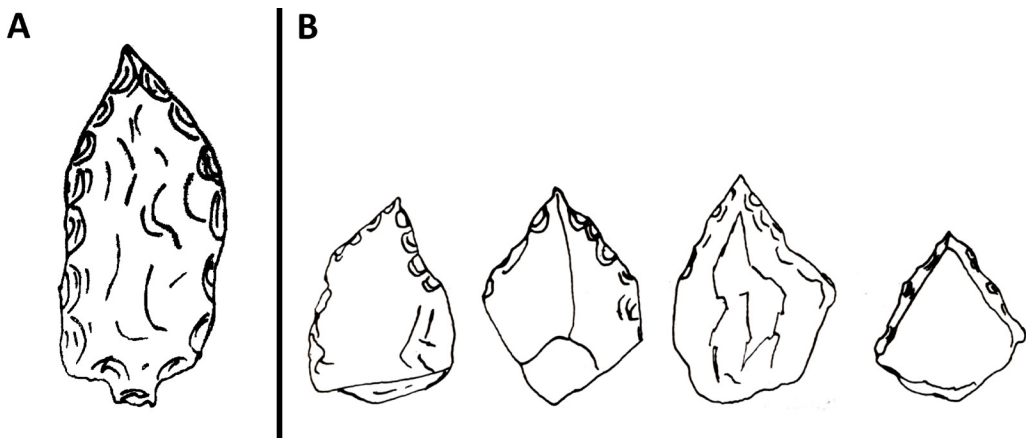


Fig. 4: Pontas de quartzo encontradas no Sambaqui de Cambainhas, Niterói (RJ).

A: Ponta pedunculada.

Fonte: Ilustração original sem escala por Lina Maria Kneip (1979).

B: Possíveis pontas produzidas a partir de retoques para formação de gumes puntiformes em lascas e/ou fragmentos de quartzo.

Fonte: Ilustração original sem escala por Pallestrini & Chiara (1981).

No caso do Sambaqui de Matinhos, o sítio foi escavado por José Loureiro Fernandes entre 1942 e 1947 e por Igor Chmyz em 1977 (Chmyz, Sganzerla & Chmyz 2003). Fernandes (1955) teria encontrado quatro pontas pedunculadas (Fig. 5) em estratigrafia, próximas da superfície, mas no mesmo nível de um sepultamento humano. Posteriormente, outras três pontas foram registradas por Bigarella (1991) e, de acordo com o autor, elas não tinham contexto estratigráfico e teriam sido coletadas originalmente por Guilherme Tiburtius durante uma visita ao local. Ainda que não haja nenhuma descrição da tecnologia das pontas líticas encontradas no Sambaqui de Matinhos, suas ilustrações (Fig. 5 e 6) levam a crer que essas apresentariam feitura com negativos transpassantes. Apenas uma data foi obtida por Chmyz *et al.* (2003) para o sítio, sendo essa da base do sambaqui, que resultou em  $2750 \pm 250$ , através da termoluminescência.

Para o Sambaqui de Saquarema – não confundir com o sítio homônimo localizado no litoral fluminense –, a data mais antiga obtida para a ocupação do sítio, coletada a 8 metros de profundidade, foi de  $4438 \pm 89$  AP, e a mais recente, obtida a 1 metro de profundidade, foi de  $4240 \pm 82$  AP – ou, respectivamente, entre 5300 e 4840 cal. AP e entre 4960 e 4448 cal. AP (com base na curva SHCal 20). De acordo com Rauth (1962), durante as escavações, foram encontradas oito pontas líticas, das quais apenas cinco foram ilustradas (Fig. 7), sendo uma produzida em diabásio (fraturada ao meio), enquanto as demais seriam produzidas em quartzito. Não há nenhum indicativo sobre a tecnologia, exceto para a peça de diabásio, em que Rauth (1962) sugere a técnica de lascamento por pressão, mas sem deixar claro para qual ou quais etapas de produção. Para cinco das oito pontas, o autor sugere que estas não teriam sido finalizadas.

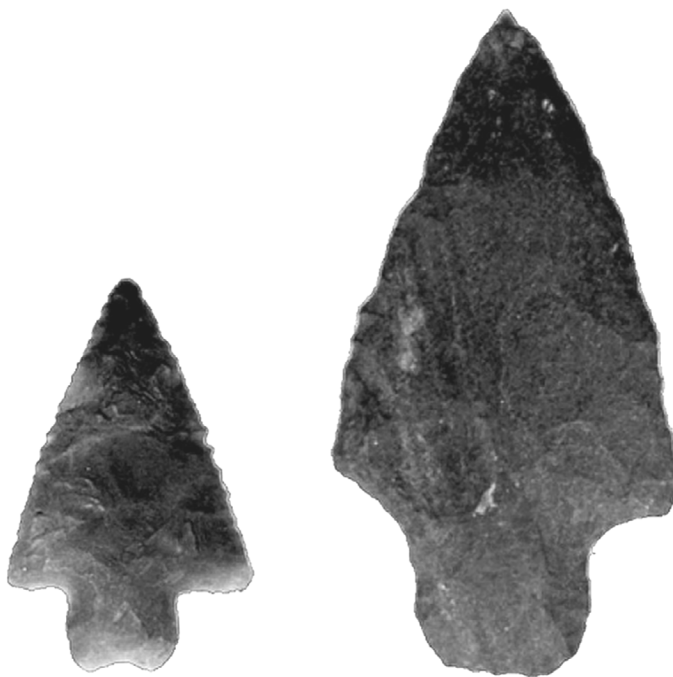


Fig. 5: Duas das quatro pontas líticas coletadas por José Loureiro Fernandes no Sambaqui de Matinhos, litoral sul do Paraná.

Fonte: Chmyz *et al.* (2003: 40)

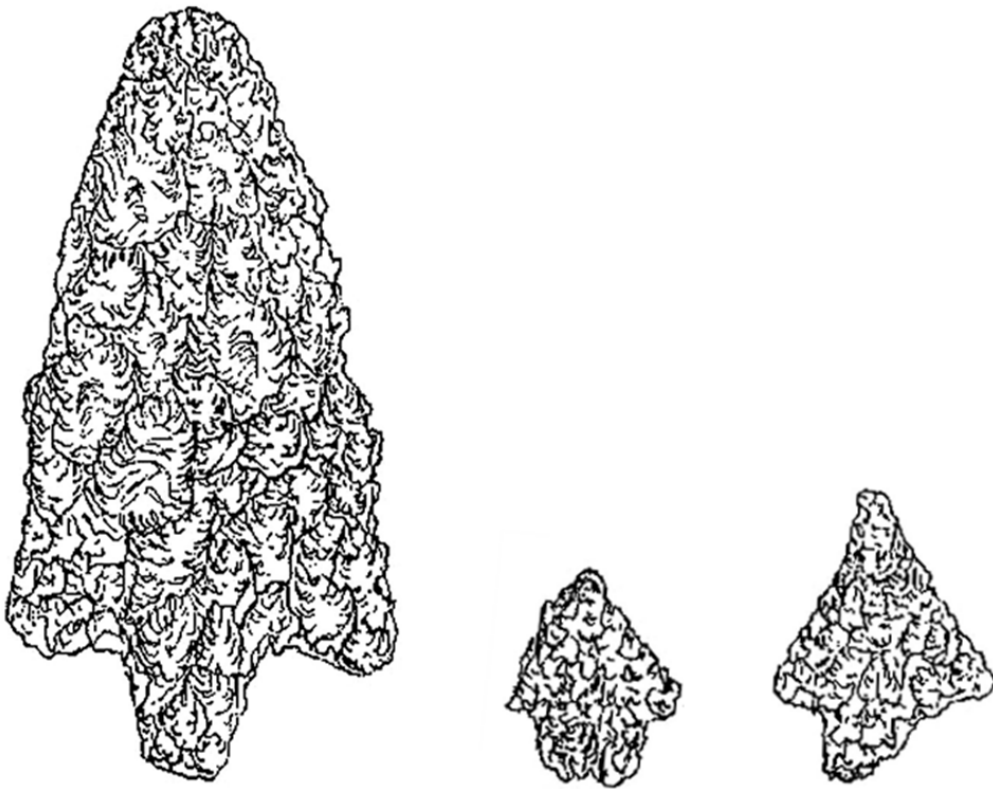


Fig. 6: Pontas coletadas por Guilherme Tiburtius no Sambaqui de Matinhos, localizado no litoral sul do Paraná.  
Fonte: Ilustrações originais sem escala por João José Bigarella (1991: 35-36)

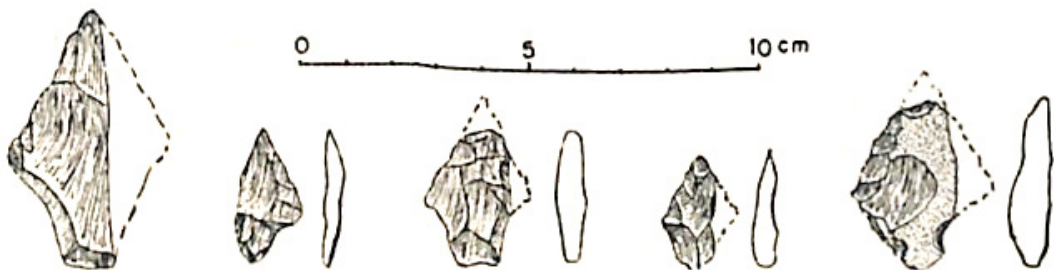


Fig. 7: Pontas liticas pedunculadas encontradas nas escavações do Sambaqui de Saquarema, localizado na Baía de Antonina, Paraná.  
Fonte: ilustrações originais com escala por José Wilson Rauth (1962)

O Sambaqui do Gomes, onde as pontas foram encontradas em estratigrafia, apresenta duas datações, sendo uma de  $4885 \pm 65$  e

$4487 \pm 36$  AP – ou respectivamente entre 5738 e 5330 cal. AP e entre 5288 e 4881 cal. AP (com base na curva SHCal 20). De acordo com

Rauth (1968), duas pontas foram produzidas bifacialmente sobre quartzito, enquanto a terceira se tratava de uma lasca de granito em formato de ponta pedunculada, em que apenas alguns retoques foram realizados para aperfeiçoar a forma.

No entanto, o autor nota que a presença dessas três únicas pontas (Fig. 8) é incomum em Sambaquis e as associou a grupos caçadores-coletores que teriam passado pelo local durante um período em que o conchífero não estaria sendo ocupado.

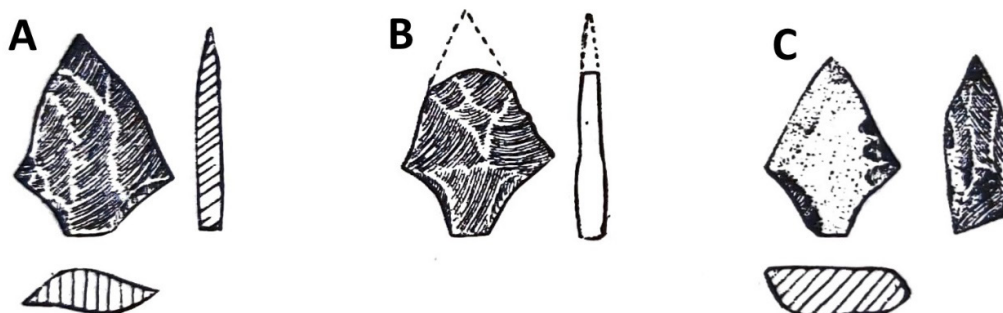


Fig. 8: Pontas líticas pedunculadas encontradas nas escavações do Sambaqui do Gomes, na baía de Antonina, Paraná.  
Fonte: ilustrações originais sem escala por José Wilson Rauth (1968)

Nenhum registro de pontas líticas pedunculadas, seja em estratigrafia, seja em superfície, era conhecido em Sambaquis além desses quatro casos. Adicionamos aqui o registro do Sambaqui de Cabeçuda. Além desses, Chmyz *et al.* (2003) sugerem que pontas teriam sido encontradas no Sambaqui do Goulart, localizado na baía de Antonina, Paraná, mas não fornecem nenhuma outra informação sobre o fato. Crancio (1995) também sugere a presença de pontas no Sambaqui de Saquarema, litoral fluminense, similares àquelas encontradas no Sambaqui de Cambinhas, em que lascas ou fragmentos parecem ter sido retocados para obtenção de gumes pontiagudos. Dias Jr. (1963) já afirmava ter encontrado pontas pedunculadas no litoral fluminense, especificamente nas dunas de Cabo Frio. No entanto, a descrição e ilustrações apresentadas em sua publicação sugerem que as peças parecem ser apenas de algumas lascas de quartzito sem modificação, cujo contorno apenas se assemelha ao de pontas com pedúnculos e de outras lascas que poderiam ter algum retoque para delineamento de um gume pontiagudo. Contudo, a associação dessas peças ao seu

uso como pontas parece prematuro sem uma análise mais detalhada. De fato, estudos da tecnologia de líticos lascados em sambaquis, que permanecem escassos ainda hoje, poderiam averiguar a hipótese de que pontas líticas lascadas também eram parte daquele repertório cultural, mas apresentando um padrão tecnológico e morfológico totalmente distinto das típicas pontas bifaciais pedunculadas nos caçadores do interior. Moreno e Okumura (2020) já notaram que pontas sem aletas ou pedúnculos, produzidas apenas por poucos retoques em lascas e fragmentos em suas porções distais, podem ser identificadas mesmo em grupos caçadores da indústria lítica denominada Garivaldinense, no estado do Rio Grande do Sul. Nesse último caso, os autores denominaram esse tipo de ponta como Brochier. Diferente dessas peças de sambaquis, as pontas Brochier seriam mais delgadas e produzidas principalmente em ágata.

Além dos pesquisadores que registraram pontas líticas pedunculadas em sambaquis, mais discussões sobre as possíveis relações entre caçadores-coletores do interior e do litoral ocorrem desde os anos de 1970 na

literatura arqueológica brasileira (Barreto 1988; Beck 1973; Gaspar 1991; Lima 1991; Neves & Okumura 2005; Reis 1980; Rohr 1971; Schmitz *et al.* 1992). Muitas dessas discussões buscaram compreender a ocupação inicial do litoral brasileiro, assim como a natureza e intensidade das relações entre grupos que ocuparam diferentes regiões. Pesquisadores como Silva (1967) e Laming-Emperaire (1975) defendiam um desenvolvimento independente das populações pré-históricas do interior do país em relação aos grupos humanos costeiros. No entanto, a presença de materiais arqueológicos de sítios litorâneos em sítios do interior e vice-versa se fazia presente ocasionalmente (Barreto 1988; Figuti *et al.* 2004; Tiburtius, Bigarella & Bigarella 1951). Nesse sentido, torna-se lógico questionar sobre as possíveis relações, ao longo do Holoceno Médio e Tardio, entre os caçadores-coletores do interior com os grupos litorâneos que viviam a partir de distintos modos de economia e subsistência.

Tentando lidar com essa questão, Lima (1991) sugeriu que a ocupação do litoral brasileiro teria sucedido por grupos vindos do interior adaptados ao litoral, abandonando gradualmente aspectos culturais interioranos. Isso explicaria a raridade de artefatos comuns aos grupos do planalto em sambaquis. Gaspar (1991) defendeu a incorporação de grupos vindos do interior pelos grupos que já habitavam o litoral brasileiro. Essas populações litorâneas apresentavam um modo de vida diverso dos grupos caçadores-coletores do interior, assim como uma indústria lítica e óssea característica, identificada em toda costa brasileira formando, o que foi chamado pela autora, a unidade cultural sambaqueira – ou simplesmente cultura sambaqueira (Gaspar, 1991). Destacamos neste texto que as indústrias líticas da costa meridional brasileira tendem a diferir daquelas do interior pela ausência dos artefatos lascados formais, por exemplo pontas e lesmas, assim como de quaisquer outros artefatos lascados complexos, tendendo a apresentarem cadeias-operatórias menos complexas e uma maior frequência de artefatos líticos polidos.

Contudo, devido à mencionada escassez de estudos acerca da tecnologia lítica de artefatos associados a grupos sambaquianos, uma maior discussão dessas diferenças é impossibilitada. Mas, considerando que tais diferenças nas indústrias são bastante marcadas, a proposta de Gaspar (1991) destaca a singularidade das ocupações sambaqueiras como um reflexo de unidade cultural distinta das dos caçadores-coletores do interior, logo, não poderia ser vista como uma continuação desta. Portanto, a presença de elementos alheios à cultura sambaqueira poderiam ser resultado de uma incorporação. Tenório (2004, 2010), de forma a conciliar ambas as interpretações, propôs a existência de um sistema cultural único sambaqueiro que teria sido influenciado por grupos vindos do interior pelos grandes cursos d'água. A proposta da pesquisadora sugere uma troca de objetos e saberes ao invés da troca de pessoas (que poderia se dar eventualmente), corroborando os estudos de morfologia craniana que foram desenvolvidos por Neves (1988), Neves & Okumura (2005) e Okumura (2007).

Os estudos de morfometria craniana iniciados por Neves (1988) concluíram que o litoral teria sido ocupado por dois grupos biologicamente distintos em sítios cujas datas antecedem a presença da cerâmica. Estudos posteriores realizados por Okumura (2007), por meio de uma amostra que incluía indivíduos vindos do litoral do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Santa Catarina, demonstraram que não havia semelhanças fenotípicas entre grupos do litoral e do interior do país, corroborando os trabalhos de Neves. Apesar de não terem sido observadas semelhanças fenotípicas entre os grupos humanos, o contato entre interior e litoral é evidenciado pela cultura material, o que indicaria fluxo de pessoas, mas não troca gênica (Okumura 2007). Também foram observadas algumas afinidades biológicas entre grupos litorâneos e indivíduos que habitaram os conchíferos fluviais no Vale do Ribeira de Iguape (Neves & Okumura 2005), assim como afinidades também foram evidenciadas na cultura material (Borges 2009; Plens 2007)

a qual apresenta elementos tanto do litoral (dentes de tubarão e remanescentes ósseos de peixes de água salgada), quanto pontas líticas pedunculadas típicas de grupos caçadores-coletores que ocuparam o interior (Lima 2005). Contudo, enquanto Lima (2005) buscou associar estes conchíferos à “Tradição Umbu”, devido à presença de pontas, outros autores buscaram relacionar os conchíferos fluviais do Vale do Ribeira com os grupos sambaquieiros do litoral, tais como Plens (2007), Alves (2008) e Borges (2009).

Considerando as informações aqui apresentadas e as discussões na literatura sobre as relações entre povos do interior e do litoral, a presença da ponta lítica no Sambaqui de Cabeçuda é considerada um fato incomum. Todavia, há um fator o qual devemos passar a nos atentar, que está relacionada às idades dos sambaquis com pontas no litoral Sul. Se por um lado a presença de pontas em Sambaquis ocorre no Paraná naqueles datados em entre 5.500 e 4.800 cal. AP (Gomes e Saquarema), ou seja, durante o período do Ótimo Climático do Holoceno, a ponta registrada neste artigo provém de um Sambaqui (Cabeçuda) cuja formação se inicia por volta de 4.800 cal. AP. É pouco provável que a ponta encontrada no conchífero seja um produto dos grupos humanos inseridos na cultura sambaquieira, mas provavelmente de um(a) caçador(a)-coletor(a) que esteve de passagem pela região, possivelmente durante o período do Ótimo Climático e, muito provavelmente, sem as devidas ferramentas que permitiriam dar um aspecto formal simétrico e bem delineado, por exemplo chifres para percussão e pressão nas etapas finais de produção. Contudo, o fato desse artefato não ter sido registrado em estratigrafia não permite considerações acuradas sobre sua cronologia e, tampouco, sobre sua presença no sambaqui: Teria sido ela produzida no local? Ou foi apenas abandonada/perdida ali? A peça não apresenta um padrão tecnológico já descrito para grupos caçadores do Sul do Brasil, o que talvez seja explicado pela impossibilidade de uso das mesmas técnicas de produção, mas que também torna impossível sua associação a alguma indústria lítica já conhecida, tais quais aquelas

apontadas por Moreno & Okumura (2020). De toda forma, a ausência de uma indústria lítica lascada complexa na cultura sambaquieira (Gaspar *et al.* 2008) é suficiente para sugerir que essa peça está associada a algum grupo de caçadores-coletores do interior, notando que para a região de Laguna, os únicos grupos caçadores conhecidos até o momento são os sambaquieiros.

Nesse sentido, a presença de uma ponta no Sambaqui de Cabeçuda sugere uma passagem de um grupo vindo do interior pelo litoral sul catarinense. Essa passagem pelo local pode ter sido motivada sobretudo pela busca de recursos (caça e coleta) durante o Ótimo Climático. A memória desse local como uma boa fonte de recursos durante esse período pode ter motivado o desenvolvimento da cultura sambaquieira na região e da própria construção monumental do Sambaqui de Cabeçuda. Mas não se pode descartar a possibilidade que essa passagem pode ter sido realizada depois, quando o Sambaqui de Cabeçuda já existia, sendo fruto de um contato entre diferentes grupos. Qualquer que tenha sido o motivo e o momento do abandono do artefato nesse sítio arqueológico, é necessário notar que a busca por recursos no litoral, realizadas pelos grupos caçadores do interior pode ter sido uma atividade comum, mas que ainda não tem sido bem evidenciada na cultura material, seja pelas alterações nos níveis do mar, seja pela baixa dispersão dos recursos por toda a costa, que pode estar associada justamente às regressões e transgressões marítimas. Esse tipo de atividade pode não apenas ter ocorrido desde o Holoceno Inicial, como pode também ser um dos possíveis fatores que auxiliaram no desenvolvimento da cultura sambaquieira a partir do Ótimo Climático durante o Holoceno Médio, com o estabelecimento de grandes grupos no litoral e de mudanças em economia e subsistência que permitissem o aumento populacional e a manutenção da estabilidade no ambiente costeiro. Independentemente dos fatores que ocasionaram o desenvolvimento dos sambaquis no litoral, eventos de contato entre os grupos caçadores do interior e da costa não parecem ter sido tão frequentes, uma vez que não existem até o momento registros de artefatos típicos de um grupo sendo observados com frequência



em sítios associados ao outro. Alternativamente, o baixo registro de artefatos típicos de caçadores do interior em sambaquis também pode estar relacionado ao menor número de estudos sobre a cultura material sambaquieira, em especial dos estudos de tecnologia lítica e de artefatos ósseos.

### Agradecimentos

Este trabalho foi possível graças ao acesso à coleção do Centro de Ensino

e Pesquisa da Universidade de Santa Cruz do Sul (Cepa-Unisc) fornecido pelo professor doutor Sérgio Klamt, e aos financiamentos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp – processos 2019/08870-0 e 2018/23282-5), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes – processos 88882.425678/2019-01 e 88881.622818/2021-01) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (Fapergs – processo 72937.751.68718.06032023).

MORENO, J.C.; MINGATOS, G.S.; OKUMURA, M. Report, analysis, and interpretative implications of a stemmed bifacial lithic point found at the Sambaqui de Cabeçuda monumental shell mound, municipality of Laguna, state of Santa Catarina, Brazil. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 165-179, 2023.

**Abstract:** This research note reports a stemmed bifacial lithic point found in the Sambaqui de Cabeçuda site, in the municipality of Laguna, state of Santa Catarina, Brazil, and is the first publication of this type of artifact for the site, in addition to an unusual record for the Sambaqui culture shell mounds. It is a fortuitous find only recorded in collection catalogs by Pedro Augusto Mentz Ribeiro in 1969, but it was never published. The stemmed point was produced by two bifacial reduction stages, with the first being characterized by removing trespassed parallel flakes, and the second one by removing untrespassed convergent flakes. The artifact was finished by bifacial retouches. Its form is characterized by a triangular body and straight based stem, but irregular lineation and asymmetry in general. The only identified technique of production is percussion. This article aims to discuss presence of this stemmed point and its technology in a context in which this record is uncommon. Its presence in the Sambaqui de Cabeçuda site cannot be directly associated to the groups who build and occupied the monumental shell mound since circa 4500 BP, and it is most probably a product of inland side hunter-gatherers that visited the location looking for resources. The lack of stratigraphical information of the artifact does not allow to infer if this visit was previous or contemporary to the occupation of the shell mound.

**Keywords:** Lithic technology; Stemmed Points; Sambaqui Culture; Hunter-Gatherers; Mobility.

### Referências bibliográficas

Alves, C.C. 2008. *Análise zooarqueológica de um sambaqui fluvial: o caso do sítio Capelinha 1*. Dissertação de mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Azevedo, L.W.; Scheel-Ybert, R. 2020. O Sambaqui da Cabeçuda e a continuidade das pesquisas no Museu Nacional. *Revista de Arqueologia* 33(1): 265-269. DOI: 10.24885/sab.v33i1.696

Registro, análise e implicações interpretativas de uma ponta lítica bifacial pedunculada encontrada no conchífero monumental do Sambaqui de Cabeçuda, município de Laguna, Santa Catarina  
*R. Museu Arq. Etn.*, 41: 165-179, 2023.

- Barreto, C. 1988. *A ocupação pré-colonial do Vale do Ribeira de Iguape, SP: os sítios concheiros do médio curso*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Beck, A. 1973. *A variação do conteúdo cultural dos sambaquis do litoral de Santa Catarina*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bigarella, J.J. 1991. *Matinho: homem e terra: reminiscências*. Prefeitura Municipal de Matinhos. Associação de Defesa e Educação Ambiental, Matinhos.
- Borges, C. 2009. *Analyse archéozoologique d'un amas-coquillier fluvial: le site Laranjal: Vallée do Ribeira de Iguape: São Paulo: Brésil*. Dissertação de mestrado. Musée National d'Histoire Naturelle, Paris.
- Faria, L.C. 1952. Le problème des sambaquis du Brésil: Récentes excavations du gisement de Cabeçuda (Laguna, Santa Catarina). *Proceedings of the Thirtieth International Congress of Americanists*, Cambridge, 86-91.
- Faria, L.C. 1959. O problema da proteção aos sambaquis. *Arquivos do Museu Nacional* 59: 95-138.
- Chmyz, I.; Sganzerla, E.M.; Chmyz, J.C.G. 2003. Novas contribuições para o estudo do Sambaqui de Matinhos. *Arqueologia*, Número Especial 1: 1-55.
- Crancio, F. 1995. O estudo da indústria lítica do Sambaqui de Saquarema, RJ. *Documento de Trabalho: Série Arqueologia* 3: 53-64.
- Dias Jr., O. 1963. Notas sobre a arqueologia da região de cabo Frio – Estado do Rio de Janeiro. *Boletim de Arqueologia, Publicação do Instituto de Arqueologia Brasileira* 1: 1-20
- Fernandes, J.L. 1955. Os sepultamentos no Sambaqui de Matinhos. In: Baldus, H. (Org.). *Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas*, 1955, São Paulo, 579-602.
- Figuti, L. et al. 2004. *Investigações arqueológicas e geofísicas dos sambaquis fluviais do vale do Ribeira de Iguape, Estado de São Paulo*. Relatório Final Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, São Paulo.
- Gaspar, M. 1991. *Aspectos da organização de um grupo de pescadores, coletores e caçadores: Região compreendida entre a Ilha Grande e o delta do Paraíba do Sul, Estado do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Gaspar, M. et al. 2008. Sambaqui (Shell Mound) Societies of Coastal Brazil. In: Silverman, H.; Isbell, W. (Ed.). *The Handbook of South American Archaeology*. New York, Springer, pp. 319-335.
- Kneip, L.M. 1979. *Pesquisas de Salvamento em Itaipú, Niterói, Rio de Janeiro*. Itaipú – Companhia de Desenvolvimento Territorial, Niterói.
- Kneip, L.M. 1995. A sequência cultural do Sambaqui de Cambinhas, Itaipu-Niterói, RJ. *Documento de Trabalho: Série Arqueologia* 3: 83-102.
- Laming-Emperaire, A. 1975. Problèmes de préhistoire brésilienne. *Annales Économies, Sociétés et Civilizations* 30(5): 1229-1260.
- Lima, T.A. 1991. *Dos mariscos aos peixes: um estudo zooarqueológico de mudança de subsistência na pré-história do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lima, A.P. 2005. *Análise dos processos formativos do sítio Capelinha: Estabelecimento de um contexto microrregional*. Dissertação de mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Moreno, J.C.; Okuura, M. 2020. A new proposal for the technological analysis of lithic points: application for understanding the cultural diversity of hunter gatherers in Eastern South America. *Quaternary International*, 562: 1-12. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2020.07.037>

- Neves, W. 1988. Paleogenética dos grupos pré-históricos do litoral sul do Brasil (Paraná e Santa Catarina). *Pesquisas, Antropologia* 43: 1-178.
- Neves, W.; Okumura, M. 2005. Afinidades biológicas de grupos pré-históricos do Vale do Rio Ribeira de Iguape (SP): Uma análise preliminar. *Revista de Antropologia* 48(2): 526-558. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200004>
- Okumura, M. 2007. *Diversidade morfológica craniana, micro-evolução e ocupação pré-histórica da costa brasileira*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pallestrini, L.; Chiara, P. 1981. O material lítico. In: Kneip, L. et al. (Org.). *Pesquisas arqueológicas no litoral de Itaipu, Niterói, RJ*. Itaipu – Companhia de Desenvolvimento Territorial, Niterói, 71-93.
- Plens, C. 2007. *Sítio Moraes, uma biografia não autorizada: análise do processo de formação de um sambaqui fluvial*. Tese de doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Rauth, J.W. 1962. O Sambaqui de Saquarem. S.10.B: Paraná: Brasil. *Boletim da Universidade do Paraná, Conselho de Pesquisas*, Londrina.
- Rauth, J.W. 1968. O Sambaqui do Gomes. S.11.B: Paraná: Brasil. *Arqueologia* 4: 1-99.
- Reis, M.J. 1980. *A problemática arqueológica das estruturas subterrâneas no planalto catarinense*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Rodrigues-Carvalho, C. et al. 2011. Cabeçuda-II: um conjunto de amoladores-polidores evidenciado em Laguna, SC. *Revista do MAE* 21: 401-405. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2011.89986>
- Rohr, J.A. 1971. Os sítios arqueológicos do planalto catarinense, Brasil. *Pesquisas, Antropologia* 24: 1-70.
- Silva, F.A. 1967. Informes preliminares sobre a arqueologia de Rio Claro. *Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi* 6: 79-88.
- Tenório, M.C. 2004. Identidade cultural e origem dos sambaquis. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 14: 169-178.
- Tenório, M.C. 2010. Sambaquis e movimentos migratórios. *Clio, Série Arqueológica* 25(2): 87-118.
- Tiburtius, G.; Bigarella, I.; Bigarella, J.J. 1951. Nota prévia sobre a jazida paleontográfica de Itacoara (Joinville, Estado de Santa Catarina). *Arquivos de Biologia e Tecnologia* 5/6: 315-440.
- Scheel-Ybert, R. et al. 2020. Mudanças e permanências no Sambaqui da Cabeçuda (Laguna, SC): das escavações de Castro Faria às questões atuais. *Revista de Arqueologia* 33(1): 169-197. <https://doi.org/10.24885/sab.v33i1.709>
- Schmitz, P. I. et al. 1992. Escavações arqueológicas do Pe. João Alfredo Rohr, S. J.: O sítio arqueológico da Armação do Sul. *Pesquisa, Antropologia*, 48: 5-220.

## Lécito de Xenophantos e a percepção ática da cinegética aquemênida

Thiago do Amaral Biazotto\*

BIAZOTTO, T. A. Lécito de Xenophantos e a percepção ática da cinegética aquemênida.

R. Museu Arq. Etn. 41: 180-196, 2023.

**Resumo:** O objetivo deste artigo é investigar a iconografia do assim chamado Lécito de Xenophantos, com particular atenção à forma como a caçada entre os aquemênidas é representada no artefato. Será argumentado que Xenophantos demonstra conhecimento a respeito das práticas venatórias persas, ao mesmo tempo que, como um artista ateniense, cria um discurso de alteridade sobre essas práticas. Por fim, o lécito será cotejado com diversos sarcófagos persas, de forma a demonstrar como a materialidade do artefato possui relação umbilical com sua iconografia.

**Palavras-chave:** Xenophantos; Alteridade; Arte grega; Arte persa; Lécito.

Um dos mais eloquentes documentos a respeito da percepção grega, sobretudo ateniense, da cinegética persa, o chamado Lécito de Xenophantos foi escavado na antiga necrópole de Pantikapaion, atual Querche, Crimeia, às margens do Mar Negro. Trata-se de um lécito achatado (*squat lekythos*), descoberto em 1836. Medindo 38,5 cm de altura, a peça hoje está sob os cuidados do Hermitage, em São Petersburgo<sup>1</sup> (inv. n° Il 1837.2 [St. 1790]). Com datação estimada em 380 a.C., o vaso porta a inscrição  
ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΘΗΝ  
(Xenophantos, ateniense, fez), a partir da qual é possível auferir a procedência ática de Xenophantos, bem como sua atuação

como oleiro e ceramista (*poietes*)<sup>2</sup>, caracterizada pelo emprego da fórmula ΕΠΟΙΗΣΕΝ (Miller 2003: 20)<sup>3</sup>.

Dentre outros, a obra é notável por dois aspectos: as técnicas incomuns utilizadas em sua produção, que mescla figuras vermelhas e relevos pintados, e o programa iconográfico, que figura diversos personagens, com nomes persas e gregos, engajados em caça de animais reais,

2 Vale observar que o verbo *ποιεω*, quando usado em assinaturas de vasos áticos, pode assumir conotações mais elásticas para além do significado mais comum de “fazer”. Ao analisarem um corpus de 1039 assinaturas, Bolmarcich e Muskett (2017) propuseram *ἐποίησεν* por vezes também pode indicar, afora o oleiro responsável pelo vaso, seu pintor, o gerente de uma determinada oficina ou, até mesmo, sob a direção de quem tal artefato foi produzido. Já na década de 1990, Robertson (1992: 4), ciente da variação semântica de *ποιεω*, cunhou o termo “epoiesen inscriptions” de forma a melhor albergar seus sentidos.

3 Skrzhinskaya (2000: 289-290) é uma das poucas vozes dissonantes a respeito, ao aventar a possibilidade de que Xenophantos era escultor lato sensu, atuando tanto em grupos como em cerâmica. O dado escultórico das figuras do lécito confere seu argumento central.

1 Localizado sob o número de inventário Il 1837.2

\* Doutorando em História pela Universidade Estadual de Campinas. <thiago\_a\_b@yahoo.com.br>

como javali, e imaginários, como grifos. No pescoço do lécito, são apresentadas cenas típicas do repertório ateniense — amazonomaquia e centauromaquia —, em uma combinação vista, a princípio, como insólita mescla de temas “orientais e de outros matizes” (Boardman 1989: 169, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Três são os dados fundamentais que foram considerados para atender aos propósitos deste estudo, a saber: o contexto

de sua descoberta e potencial destinatário, as semelhanças entre sua cena de caça e aquelas encontradas em sarcófagos persas e, por último, a função primacial dos lébitos como oferenda funerária. Esses dados serão coligidos de forma a demonstrar como Lébito de Xenophantos, por meio de um jogo complexo de identidades/alteridades, exprime a atividade cinegética aquemênida vista pelo prisma ateniense (Fig. 1A e 1B).



**Fig. 1A e 1B.** Xenophantos (assinado). Persas saem à caça. Lébito de figuras vermelhas e relevos, 38,5 cm de altura, c. 400-380 a.C. São Petersburgo, Hermitage, inv. n° 1790. **Fonte:** Franks (2009: 456-457).

4 No original: “Oriental and other subjects”.

Afora a cerâmica que legou seu nome, Xenophantos assina outro lécito, de 24,6 cm de altura, proveniente de Pantikapaion e que hoje também se encontra no Hermitage de São Petersburgo (inv. SM 3), tendo sido descoberto em 1883, em que o tema da caça também aparece. Um *chous* – 22 cm de altura, de mesma origem e deste outro lécito (inv. SM 4) –, com uma cena de banquete, é atribuído à oficina de Xenophantos (Lezzi-Hafter 2009), além de outros dois léцитos. Embora o estado de conservação dessas obras seja deficitário, é possível notar que Xenophantos e seu círculo figuravam os temas de caça e simpósio em conjunto, o que, não casualmente, também acontecia com frequência em tumbas aquemênidas descobertas nas fronteiras ocidentais do Império, em contato contíguo com a costa do Mediterrâneo.

A opção por enfatizar o local de descoberta do lécito não parece ter sido explorada pela historiografia com tanta profundidade quanto sua proveniência. Para Miller (2003), por exemplo, o dado axial do vaso é seu local de produção. O conhecimento manifestado por Xenophantos a respeito dos persas e suas

práticas venatórias, e mesmo eventuais incúrias cometidas pelo artista, seriam testemunhas da mudança de mentalidade ateniense ocorrida no século IV a.C. (Miller 2003). Como defendido pela autora em outros trabalhos, a estreita relação entre gregos e aquemênidas durante o século V a.C., por conta das Guerras Greco-Persas, experimentou declínio durante os anos que se seguiram ao conflito, redundando na passagem de figurações realísticas a outras caracterizadas pela “mitização” (*mythicisation*) (Miller 1995, 1997).

#### Lécito de Xenophantos: da iconografia às interpretações historiográficas

A devida *ekphrasis* do Lécito de Xenophantos é desafiadora por múltiplos fatores<sup>5</sup>, a começar pelos distintos elementos que compõem seu programa, a forma pouco usual como são arrançados e o próprio tema do vaso, fora do vulgar quaisquer que sejam os parâmetros comparativos do repertório de figuras vermelhas (Lezzi-Hafter 2008: 179).

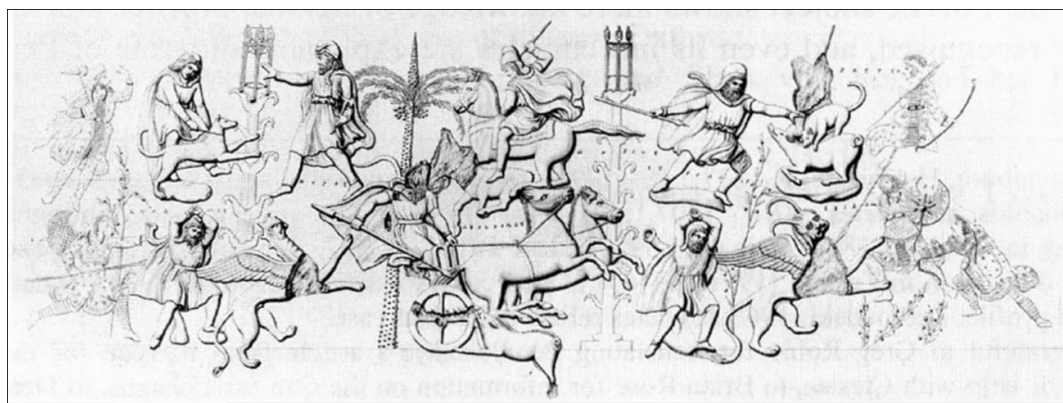


Fig. 2. Desenho do Lécito de Xenophantos, por L. Stephani.  
Fonte: Miller (2003: 20).

<sup>5</sup> Ou, para Foucault (1981: 25), de toda *écfrase*, conforme seu clássico ensaio sobre Velásquez, “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem”.

De maneira esquemática, trata-se de uma cena intrincada que tem a caça como atividade precípua (Fig. 2). Embora cindida em dois níveis, as figuras não são dispostas de modo rígido e não há indício de que esse nivelamento aponte para a representação de episódios apartados. A composição do cenário comporta duas tripodes douradas apoiadas sobre colunas de acanto, além de uma frondosa tamareira, em torno da qual gravitam as três figuras mais notáveis do lécito<sup>6</sup>. Logo abaixo da árvore, há um persa nomeado Abrokomas (*Abrokomas*), trajado com o que parece ser a capa com mangas longas (*kandys*), “a mais iraniana de todas as vestimentas”, segundo Miller (1997: 249). Ostentando o enorme engenho de pilotar a biga ao mesmo tempo em que empunha à destra sua lança, o caçador arremete contra um javali negro.

Acima de Abrokomas, surge Dario (*Dareios*), cujo molde é também empregado em outro lécito assinado por Xenophantos<sup>7</sup>. Imberbe, como raramente é figurado um persa, ele porta a lança na mão direita, preparando o arremesso fatal contra um cervo marrom, já ferido. De montaria branca, Dario enverga os mesmos trajes de Abrokomas, exceto que agora se pode ver como mais clareza as calças (*anaxyrides*), peça característica da vestimenta aquemênida — e, diga-se, vista pelos helenos não somente como marca de fausto, mas também como parte de seu armamento, em contraste com a idealizada nudez heroica. Dario tem a cabeça coberta pela *tíara*<sup>8</sup>.

6 Uma tentativa de reconstruir a coloração original foi realizada por Lezzi-Hafter (2008).

7 Conforme Tiverios (1997: 279), que nomeia esse segundo trabalho de “o pequeno lécito do ateniense Xenophantos” (Die kleine Lekythos des Athenaios Xenophantos).

8 Miller [(2003: 22), seguida por Franks (2009) e Llewellyn-Jones (2017)] identifica como kidaris a peça usada por Dario e Ciro no lécito. Não parece ser o caso, já que o Greek-English Lexicon atribui ao termo *κίδαρις/κίταρις* o significado gorro persa (persian head dress), acrescentando que expressões como *κίταριν* e *τιάρα ὀρθή* podem ser entendidas como sinônimos (Liddell & Scott 1996: 997). Plutarco faz uso do termo *κίταριν* na Vida de Pompeu (42.3) para aludir à tiara da qual Mitridates (132-63 a.C.),

A terceira figura de maior destaque também possui nome familiar: Ciro (*Kyros*). Barbado e com a mesma indumentária de Dario, ele move-se para a esquerda, em direção à tripode, gesticulando para um jovem ajudante, talvez pajem real, que impede o cão de avançar. Próximo ao imberbe, e em parco estado de conservação, há um persa barbado, em trajes decorados, que caça com o machado à mão esquerda.

Em outro registro, agora à direita superior do desenho, três caçadores liquidam o javali com a ajuda do cão. O mais notável é a presença de nomes de origem grega: Euryalos — que avança pela esquerda em direção à presa, empunhando a lança na mão direita — e Klytios, que, embora quase todo perdido, é a figura central, que golpeia o pescoço da besta. Há um terceiro caçador, imberbe e algo deslocado à direita da cena, com arco na mão esquerda e lança na direita, empunhada com certa falta de traquejo. Por si só insólitos, os nomes helênicos soam ainda mais infrequentes quando se nota que ambos, com destaque para Euryalos, vestem-se com trajes aquemênidas, semelhantes àqueles vergados por Ciro e Dario. A hipótese de Tiverios (1997: 274) é que seriam mercenários gregos obrigados a abandonar as vestes pátrias.

rei do Ponto, fazia uso. Na Anábase (4.7.4), Arriano lembra que o rei macedônio passou a se paramentar com a *κίταριν* após aplicar a pena capital a Besso, tráfuga responsável por assassinar Dario III. Mesmo fora do âmbito grego, a expressão *κίταριν* se faz presente. É possível identificá-la no livro de Ester (1: 11; 2: 17; 6: 8), o que pode indicar sua gênese por empréstimo de *keter* (coroa), em hebraico. Com efeito, a *τιάρα ὀρθή* difere-se da *τιάρα* por ser feita de pano mais resistente, deixando-a firme e reta, além de seu uso restrito aos monarcas aquemênidas, como se pode testificar de uma citação de Xenofonte na Ciropédia (8.3.13). Importante referência textual à tiara vem de Heródoto (7.61), quando o historiador, ao descrever o exército de Xerxes, afirma que os persas cobriam suas cabeças com gorros flexíveis (i. e. de pano, de feltro), a que davam o nome de *tiaras* (*περὶ μὲν τῆσι κεφαλῆσι εἶχον τιάρας καλεομένους πύλους ἀπαγέας*). A partir desse conjunto de evidências, e em particular pela sensação de leveza e movimento inspirada pelos gorros usados por Dario e Ciro no vaso, creio que a *τιάρα* seja o acessório envergado pelos personagens retratados no Lécito de Xenophantos. Reflexões sofisticadas a respeito da nomenclatura envolvendo as vestes aquemênidas estão em: García Sánchez & Albaladejo Vivero (2014); Tuplin (2007) e Goldman (1993).

No registro inferior, a cena, segundo Miller (2003:22, tradução nossa), entra em um “reino de fantasia”<sup>9</sup>. À esquerda dois caçadores investem contra o grifo e, à direita, três o fazem contra um leão-grifo com chifres. O mesmo molde é usado para a figura do caçador barbado, com trajes persas e que segura o machado atrás de sua cabeça, preparando-se para desferir o golpe fatal. Além da presa mitológica, os caçadores principais se diferem em seus ajudantes. À esquerda, Atramis é auxiliado apenas por um jovem imberbe, que avança gracioso em sua direção, com a lança à destra. Na porção direita, Seisames tem à disposição um caçador experiente, feito a partir do mesmo molde de Atramis, e outro, imberbe, com o arco preso ao ombro.

Além das vestimentas, o equipamento dos aquemênidas demonstra o cabedal de Xenophantos. A partir de um passo da *Anábise* (*Xen. Anab.* 1.2.9), nos é dado a conhecer que os persas saíam à caça munidos de arco (*φάρετραν*), machado de gume simples (*σάγαρτιν*) e escudo de vime (*γέρρον*), além de duas lanças (*παλτὰ δύο*) para arremesso, armas, todas elas, presentes no artefato em exame (Miller 2003: 26).

A presença de diversos nomes no lécito é ponto de partida para que seus intérpretes busquem correspondentes na tradição textual. “Nenhuma caçada é anônima”, lembra Milton Hatoum (2000: 110). Se Ciro e Dario dispensam apresentações, Abrokomas é citado por Xenofonte (*Anab.* 1.3.20) como sátrapa da Síria à época de Artaxerxes I (r. 465-424 a.C.) — a informação é partilhada por Diodoro Siculo (*Diod. Sic.* 14.20.5), de acordo com Llewellyn-Jones (2012: 322). Persa homônimo era um dos filhos de Dario I (r. 522-486 a.C.) e foi morto em Termópilas (Hdt. 7.224)<sup>10</sup>. Ésquilo (*Aesch. Pers.* 321-322) menciona Seisames como um dos que tombaram

em Salamina<sup>11</sup>, ao passo que Heródoto (5.25) lembra dois aquemênidas de mesmo nome, um morto por Cambises (r. 530-522 a.C.) e outro que lutou sob Xerxes (r. 486-465 a.C.) (Hdt. 7.66).

As relações entre os personagens do lécito e os textos levaram autores como Tiverios a conjecturar a respeito de um episódio específico retratado na cerâmica. Dele tomariam parte o citado sátrapa Abrokomas e Dario, príncipe herdeiro de Artaxerxes II (r. 404-358 a.C.), à época um garoto. A última figura seria Ciro, o jovem, antes do levante contra seu irmão. A ação se passa em Kelainai, na Frígia, palco do mitológico duelo entre Apolo e Mársias, onde havia um *paradeisos* no qual Ciro praticava incursões venatórias, abatendo diversas bestas de grande porte<sup>12</sup> (Tiverios 1997). Conquanto engenhosa, a hipótese de Tiverios não encontrou eco na historiografia, que opta, no mais das vezes, interpretar a cena sob o signo da generalização.

A leitura do Lécito de Xenophantos como portador de iconografia em que os limites do fato e da ficção são rompidos é a mais recorrente. Da aludida mitização dos aquemênidas, proposta por Miller, seguiu-se a ideia do lécito como palco de uma cena caótica, no interior da qual convergem os campos da fantasia e da realidade (Llewellyn-Jones 2012: 323). Já para Vlassopoulos (2012, 2013), em capítulo publicado em 2012 e reprisado em *Greeks and Barbarians*, de 2013, o dado mais extraordinário do lécito é a própria figuração de uma “idílica caçada persa” (*idyllic Persian hunt*), que se afastaria da vulgata do século V a.C., quando apenas figurações de batalha teriam lugar na figuração dos aquemênidas na cerâmica ática. Da mesma forma, a representação de algo respeitosa dos persas em Xenophantos contrastaria com o que é visto em seus antecessores, que não tinham pudores em figurar

11 “Ariomardo, exemplo árdego/que enluta os sardos, Sisames, oriundo misio”.

12 “ἐνταῦθα Κύρω βασιλεία ἦν καὶ παράδεισος μέγας ἀγρίων θηρίων πλήρης” (*Xen. Anab.* 1.2.7).

9 No original: “realm of fantasy”.

10 Ver Franks (2009), página 461, nota 10.



as derrotas aquemênidas como ignominiosas (Vlassopoulos, 2012: 64-65; 2013: 196-199).

Há cerca de uma década, uma interpretação ousada foi trazida a público por Franks (2009). Embora repita que a iconografia do lécito borra os limites do real e do imaginário sem pertencer a nenhum deles, a historiadora recomenda que Xenophantos teria reproduzido uma visão ficcional das aspirações de conquistas dos persas, figurando uma caçada localizada nos limites do mundo conhecido — “*eschata*” (Franks 2009: 455). Sua argumentação parte da presença da palmeira, que faria menção ao nascimento de Apolo, parido por Leto próximo a uma árvore da espécie, conforme o *Hino Homérico a Apolo*<sup>13</sup>. As trípedes estariam, assim, associadas ao deus — Cresso, inclusive, tinha por hábito oferecer trípedes douradas ao Oráculo de Delfos (Hdt. 1.92). Por fim, há cenas em que Apolo é figurado usando o grifo como montaria. Essas cenas estão relacionadas à visita do deus ao território nórdico dos hiperboreanos, localizado nos limites do mundo conhecido, conforme Heródoto (4.13) (Franks, 2009: 472).

A partir dessas evidências, Franks sugere que a cinegética do Lécito de Xenophantos teria lugar nas plagas dos hiperboreanos, ao invés de um *paradeisos* persa. As associações entre os aquemênidas e seu desejo de avançar até os limites do mundo conhecido — testificada em diversas passagens de Heródoto (7.8), sobre Xerxes, por exemplo — explicariam não só sua presença no vaso, como também dariam sustentação ao imaginário dos atenienses, que viam os persas como exóticos e expansionistas. A mensagem de Xenophantos é unívoca: um libelo contra a “ambição desmesurada” dos aquemênidas (Franks 2009: 473-478)<sup>14</sup>.

A despeito de sua inventividade, a repercussão do estudo de Franks foi tímida,

sendo o recente artigo de D’Onofrio (2018) um dos poucos a defenderem que a autora logrou decodificar com êxito o programa iconográfico da obra de Xenophantos. Miller (2017), por exemplo, voltou ao tema do lécito há pouco, refutando a proposta de Franks. Mais importante, a historiadora agora propõe que, não obstante miticizada, a visão dos persas no imaginário do século IV a.C. fornecia aos atenienses de elite um refúgio escapista (*escapist haven*). Os dois mais profícuos exemplos do comportamento seriam a *Cirospédia*, de Xenofonte, e o próprio Lécito de Xenophantos, obras que, ao apresentarem os aquemênidas envoltos em utopia, haveriam por escamotear o medo nutrido pelos atenienses com relação aos persas, municiado pelo ressentimento provocado pela ajuda de Dario II (c. 423-404 a.C.) e Artaxerxes II aos espartanos nos últimos estágios da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) (Miller 2017: 66, nota 65).

Embora discordantes, as interpretações esboçadas parecem convergir para um dado: o emprego de uma narrativa visual de alteridade usada para retratar a cinegética do Lécito de Xenophantos. Seja como alerta às ambições imperialistas persas, por exemplo, a visão de seu território como um espaço profícuo para utopias, ou, ainda, como vetor de fantasias e mitizações, a hipótese de que o artefato criava um distanciamento entre atenienses e aquemênidas aparenta ser a linha mestra entre as teorias de muitos de seus intérpretes, aspecto que será explorado no próximo segmento.

### Lécito de Xenophantos: da iconografia à alteridade

Dentre os exames da obra de Xenophantos, o de Tripodi é, a meu ver, não somente profícuo em termos de astúcia interpretativa, mas pródigo para fins deste artigo. Sem olvidar do complexo cenário cultural das colônias gregas no Mar Negro, local da descoberta do vaso, o italiano conclui:

13 “Ó venturosa Leto, salve: a egrégia prole originaste:/o soberano Apolo e a sagítifera Ártemis,/ela na Ortigia e ele tem Delos pedregosa;/ no monte imenso a te arqueares, ao pé da Cintia colina,/ não longe da palma, e dos mananciais do Inopo” (HH 3., 14-18).

14 As mesmas teses são reprisadas pela autora em sua monografia sobre a Tumba II de Vergina (Franks 2012).

*Por fim, essa ‘caçada de Dario’ nos revela como o imaginário helênico adapta seus meios de expressão quando as caçadas a serem representadas não são mais as dos políades, mas as do Grande Rei. Essa imagem testemunha uma maneira completamente diferente de representar a atividade cinegética, que, embora continue usando os mesmos elementos constitutivos da linguagem figurativa, altera a sintaxe, ou seja, a estrutura da cena (Tripodi 1991: 165, tradução nossa)<sup>15</sup>.*

Embora haja controvérsias quanto ao protagonismo de Dario no lécito, a citação de Tripodi descortina aquele que é o atributo mais pronunciado da obra de Xenophantos, o uso — e não seria exagero dizer criação — de uma linguagem visual de alteridade específica, empregada para retratar os paradigmas basilares da cinegética persa.

À partida, a presa *par excellence* dos helenos, segundo o *Cinegético*, de Xenofonte, contemporâneo do lécito, era a lebre<sup>16</sup>. Não a encontramos no vaso, no qual múltiplas feras reais, como o javali e o cervo, e imaginárias, como o grifo, se fazem presentes. Trata-se de um primeiro nível de alteridade. Ainda com relação às vítimas, o tratado do escritor ático não faz referência a caçadas nas quais se abatem diferentes espécies. Mesmo a mirada mais simplória na obra de Xenophantos revela a pletora de feras perseguidas pelos aquemênidas.

15 No original: “In definitiva, questa Caccia di Dario ci rivela come la ‘imagerie’ ellenica adegui i suoi mezzi espressivi quando le cacce da raffigurare non sono più quelle di politai ma quelle del Gran Re. Questa immagine testimonia una modalità del tutto diversa di rappresentare l’attività cinegetica, la quale, pur continuando ad impiegare gli stessi elementi costitutivi del linguaggio figurato, muta la sintassi, cioè la struttura della scena”.

16 Delebecque (1973: 22-23) — com a pena da galhofa e a tinta da pilléria — anotou que, na economia do *Cinegético*, quando se trata das presas, a lebre é, de longe, a mais citada, com 71,5% das ocorrências, mormente ao longo dos capítulos 2 a 8. Em seguida, vêm javali (16%) e cervídeos (11%), ao passo que os grandes felinos e ursos correspondem à cifra irrisória de 1,5%. O que se tem, pois, é de uma ironia curiosa: ainda que Xenofonte pese a mão em aspectos como o valor educativo da caça e o amor pelo perigo que ela desperta, em mais de 80% de seu opúsculo os animais colocados sob a mira do homem não oferecem risco à sua vida.

O terceiro ponto diz respeito ao emprego dos cavalos. O opúsculo de Xenofonte tem a prática da caça montada como hábito estrangeiro<sup>17</sup>, ao passo que Xenophantos só faz enfatizar essa técnica entre os aquemênidas, quer seja na montaria de Dario, quer seja na exaltada perícia — ou notável devaneio — que permite a Abrokomas guiar a biga enquanto dispara a lança.

Por fim, um descompasso patente entre as práticas venatórias gregas e aquemênidas é a presença de figuras egressas dos mais diversos estratos sociais no Lécito de Xenophantos. Caçadores, cuidadores de cães, pajens e asseclas de toda a sorte tomam parte da cinegética, com atributos que os distinguem uns dos outros, como trajés suntuosos ou equipamentos mais letais. Miller (2003: 31) argumenta que essa forma assimétrica de arranjo social seria inconcebível na Atenas do século IV a.C., que não fazia rodeios em alardear a equidade entre seus cidadãos<sup>18</sup>.

De fato, o Lécito de Xenophantos não é o único a figurar a percepção grega, sobretudo ática, da cinegética persa. Ainda assim, a consulta a dois outros exemplares termina por reforçar sua importância. Sem a pretensão de catálogo exaustivo, cabe mencionar uma enócoa, sem atribuição e datada de finais do século V a.C., que retrata o ataque de um leão a um cavalo, assistido por um persa, aturdido. Não se pode passar ao largo tanto da sugestão de incúria dos aquemênidas na cinegética quanto do realce de seus apanágios — a caça a cavalo e o leão como alvo (Miller 2006: 122) (**Fig. 3**).

17 Mesmo em outro de seus tratados, Sobre a Equitação (8.10), Xenophantos aconselha caçar montado apenas “onde o terreno é adequado e há presas disponíveis” (“ὅπου μὲν ἔστι χωρία ἐπιτήδεια καὶ θηρία”), o que, em vasta medida, retoma as informações do *Cinegético* (Fox 1996). Chambry (1954) notou que a caçada a cavalo tem pouco lugar no *Cinegético* tanto pelo interesse menor de seu autor quanto, sobretudo, pela dificuldade prática de levá-la adiante no acidentado território grego. Mais importante é o fato de que em nenhum momento de todo o corpus de Xenophantos é dada a informação de que jovens caçavam cervos ou javalis a cavalo, indicando a característica alienígena da modalidade.

18 A esse respeito, ver também Schmitt e Schnapp (1982).



Fig. 3. Sem atribuição. Leão ataca cavalo na presença de um persa. Enócoa de figuras vermelhas, proveniente de Atenas, final do século V a.C. Paris, Bibliothèque Nationale, inv. n° 473.

Fonte: Cohen (2010: 109).

Também digna de nota é uma cratera ática com volutas, sem atribuição e datada c. 410 a.C., que igualmente perpetua propriedades da caça aquemênida: as múltiplas presas, aqui representadas pelo javali e cervo, e a participação de inúmeros caçadores que, montados ou a pé, se lançam ao ato venatório portando lanças e machados. A caça parece ter lugar em um *paradeisos*. Ainda que certos elementos causem espécie, como o uso de rochas contra as presas e a figuração de Pã, a forma e conteúdo da cena parecem reforçar os preconceitos atenienses contra a cinegética aquemênida. Os trajes envergados pelos caçadores, genéricos à última potência, dão a tônica final a essa impressão (Miller 2003: 34).

Assim, o cotejo do Lécito de Xenophantos com o tratado de Xenofonte permite vislumbrar uma concepção da cinegética persa, que em absoluto se distanciava de seu exercício entre os atenienses: as presas múltiplas que excluíam a lebre, o uso combinado da montaria e das incursões pedestres e a rígida estrutura vigente durante os intercursos venatórios são as cláusulas pétreas da caçada aquemênida

vistas pelos olhos áticos (Spawforth 2012: 192). Em justa medida, ela é concebida como oscilante entre a covardia e o fausto: naquela, são enfatizados os cavalos e as incursões em grupos; neste, a hierarquia inflexível e a acossa a vítimas como o leão, associadas repetidas vezes às monarquias orientais.

O argumento ganha força quando se contrasta os diferentes estratos sociais aos quais pertenciam homens de letras e ceramistas no mundo ático. Por um lado, Xenofonte era uma “autêntica enciclopédia da aristocracia” – lapidar expressão de Tripodi (2000: 149, tradução nossa) –, um líder militar que partilhava do convívio e escrevia para a minoria letrada de Atenas. Por outro, artistas, sejam pintores ou oleiros, eram em sua maioria analfabetos, de baixo estatuto e pouco dados ao ócio que caracteriza a atividade da escrita (Sarian 1993). O fato de esses dois testemunhos – egressos, de resto, de diferentes tipologias documentais – serem consonantes é forte indício de uma visão praticamente homogênea vigente em Atenas com relação à atividade cinegética aquemênida.

### Lécito de Xenophantos e a iconografia funerária aquemênida

Conforme enunciado no início desta investigação, o local de descoberta e seu potencial destinatário são os últimos elementos na busca pela compressão do Lécito de Xenophantos. Embora no século de IV a.C. a região de Pantikapaion não pertencesse oficialmente ao Império Persa, não parece ser o caso de descartar em absoluto, como faz Miller (2003: 39), a possibilidade de que o sítio estivesse em importante zona de influência aquemênida, tanto pela intensa atividade militar persa na Ásia Menor quanto por sua navegação comercial no Mar Negro<sup>19</sup>. Pelo mesmo motivo, tampouco é incontestável defender que o fato de os lécitos de Xenophantos e os a ele associados terem sido descobertos ao longo de diversos sítios do Mar Negro desautoriza pensar em destino específico para a encomenda (Franks, 2009: 460; Cohen, 2010: 88).

O local de escavação da obra de Xenophantos tem recebido pouca atenção da historiografia. Tiverios (1997) apenas o evoca para propor que o oleiro e sua oficina estavam internados na região da Crimeia, ao contrário do que o genitivo ΑΘΗΝΑΙΩΝ leva a crer (Tiverios, 1997: 74-5). Por seu turno, Miller emprega o sítio para explicar a presença dos grifos no lécito. À primeira vista incomum, a criatura seria referência aos arimaspas, povo mítico que habitaria os limites do mundo conhecido pelos gregos. Grifos, responsáveis por guardar tesouros e ouro, seriam comuns na região. A lenda era tão difundida que os citas, à época de Xenophantos ocupantes do antigo território dos arimaspas, ainda se lançavam à busca do elemento áureo outrora guardado pelas bestas aladas (Hdt. 4.13.27; Strab. 1.2.10; Plin. *Nat.* 7.10). Na produção cerâmica, a narrativa de arimaspas e dos grifos dispunha de boa capilaridade entre os oleiros contemporâneos de Xenophantos, como atesta, por exemplo, uma cratera ática atribuída ao Grupo G, no Museu do Louvre.

Com datação estimada em 350 a.C., nela são figurados persas vergando *kandys* e em combate contra os grifos, além dos próprios arimaspas, que se diferem dos demais pela ausência de barba. Sendo assim, em Miller (2003), a presença dos grifos no lécito seria elemento de tresloucada fantasia, empregado com frequência na representação dos aquemênidas durante o século IV a.C.

Skrzhinskaya (2000: 290-295) defende que não somente Xenophantos era ateniense, como também registrou sua assinatura no lécito de modo a granjear possíveis comissões futuras, oriundas de um círculo ilustrado e atraído pela arte grega que habitava o Bósforo. Aquele público era possivelmente fascinado, em igual medida, tanto pela estética helênica quanto pelas lendas em torno dos aquemênidas.

Aqui, o local de descoberta de Xenophantos será estudado com vistas a pensar seu provável destinatário e contexto de recepção<sup>20</sup>. Com este alvo, o lécito será posto em confronto com sarcófagos aquemênidas cuja datação varia entre os séculos V e IV a.C. O objetivo, por ora, não será estudá-los em minúcia, mas observar a recorrência do tema da caça em seu repertório e o fato de que foram descobertos nas fronteiras ocidentais do Império Persa, em contato constante o Mediterrâneo, e, por consequência, com navegadores, comerciantes e mesmo artistas gregos, coloca-os em contexto próximo àquele em que os trabalhos de Xenophantos se faziam presentes. Aspectos figurativos não são os únicos atributos semelhantes entre as obras, contudo. A materialidade é parâmetro relevante neste exercício.

Se as ligações entre sarcófagos e âmbito funerário são umbilicais, vale relembrar a função elementar dos lécitos. Quase sempre empregado como recipiente para óleos utilizados na unção de cadáveres, túmulos e necrópoles são, por larga margem, os locais mais frequentes para a descoberta desse tipo de vaso, o que indica, ademais, sua serventia como oferta funerária.

19 Sobre a navegação aquemênida, ver: Briant (2002: 232-239).

20 Sem maiores aprofundamentos, Barringer (2001: 189-190) defendeu que o falecido é um dos retratados na cena de caça.

Um primeiro exemplo de cinegéticas na iconografia funerária aquemênida é o chamado Sarcófago do Sátrapa. Descoberto na necrópole real de Sidon, com datação do último quartel do século V a.C., a obra traz em um de seus frisos uma venatória com quatro caçadores acoassando múltiplas persas — neste caso, cervo e pantera. A figura de maior

destaque ocupa a posição central da cena, atirando de sua montaria uma lança contra o felino, que contorce o corpo em direção ao algoz (Pasinli 1989: 34). Tão importante quanto a suntuosidade de seus trajes, que podem identificá-lo como ocupante do sarcófago, é a semelhança dessa figura com o Dario do Lécito de Xenophantos (Fig. 4).



Fig. 4. Sarcófago do Sátrapa. Face da caça coletiva à pantera. Relevô em mármore, 145 cm × 286 cm × 118 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul, Istambul, inv. nº 367.

Fonte: <https://bit.ly/41ySEHH>.

De mesma datação e proveniência, o chamado Sarcófago da Lícia porta duas cinegéticas. Em um dos lados, duas quadrigas e quatro figuras caçadoras investem contra o leão (Fig. 5). Do outro, uma nova incursão venatória tem lugar quando cinco cavaleiros assaltam o javali (Fig. 6) (Pasinli 1989: 35-40).

Descoberto na cidade turca que leva seu nome, o Sarcófago de Çan possui datação estimada do primeiro quartel do século IV a.C. e porta notável venatória. Embora danificada, pode-se vislumbrar o ataque de um persa

montado em um javali, previamente acoassado por dois cães, à direita da composição, bem como possíveis dois aquemênidas, que disparam suas lanças contra um par de cervos em fuga. Uma árvore seca e desfolhada divide a composição (Sevinç *et al.* 2001). Além de importante testemunho do uso da policromia em sarcófagos aquemênidas, a obra tem relevantes consonâncias com o Lécito de Xenophantos, não somente na figuração de uma caça coletiva a cavalo, mas também no que diz respeito às diferentes espécies predadas (Fig. 7).



**Fig. 5.** Sarcófago da Lícia. Face da caça ao leão. Relevo em mármore, 296 cm × 254 cm × 137 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul, inv. n.º 369.  
**Fonte:** <https://bit.ly/3IO6GwO>.



**Fig. 6.** Sarcófago da Lícia. Face da caça ao javali. Relevo em mármore, 296 cm × 254 cm × 137 cm, último quartel do século V a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul, inv. n.º 369.  
**Fonte:** <https://bit.ly/3EOkSV5>.



**Fig. 7.** Sarcófago de Çan. Face da caça coletiva a múltiplas espécies. Relevo em mármore com policromia preservada, 2,1 m × 0,95 m × 0,85 m, primeiro quartel do século IV a.C. Çanakkale, Museu Arqueológico.  
**Fonte:** Sevinç *et al.* (2001: 390).

Última obra proveniente de Sídon relevante para este momento, o Sarcófago das Mulheres Enlutadas (*Mourning Women Sarcophagus*) tem sua datação estimada em 450 a.C. Complexo em termos de programa

iconográfico, interessa seu friso inferior, com longa cinegética, na qual cerca de duas dezenas de aquemênidas usam cães na perseguição a veados e cervos, bem como a um javali, um urso e uma pantera (Pasinli 1989: 19-20) (Fig. 8).



**Fig. 8.** Sarcófago das Mulheres Enlutadas. Frisos com caçada coletiva a múltiplas presas. Relevo em mármore, 297 cm × 254 cm × 137 cm, meados do século IV a.C. Istambul, Museu Arqueológico de Istambul, inv. nº 368.

**Fonte:** Palagia (2000: 179).

Escavada em Xanto, atual Turquia, a Tumba de Merehi recebe este nome devido à inscrição na qual Merehi, filho de Cydalos Kandalos, afirma ter construído o túmulo para sua família. A obra (c. 390-350 a.C.) é pródiga em cenas de caça à maneira persa. Em seus dois frisos principais, cinegéticas são levadas a cabo a partir da quadriga, pilotada por dois aquemênidas, que têm o leão e a pantera como alvos (Demargne 1974) (Fig. 9).

Também encontrada em Xanto, e datada entre 370 e 350 a.C., a Tumba Payava possui importantes permanências arquitetônicas e iconográficas com relação à de Merehi. Em uma de suas faces, outra quadriga, em que um dos ocupantes tem notáveis atributos gregos, parece levar a efeito uma cinegética, embora a figura

que representaria a presa, à esquerda inferior da obra, tenha se perdido. No friso superior, contudo, a venatória é apresentada de maneira clara, com caçadores a cavalo, empunhando lanças à destra, retratados em perseguição ao cervo, javali e urso, auxiliados por um pajem e seu mastim (Demargne 1973) (Fig. 10).

Dadas as semelhanças formais entre as cenas do lécito e dos sarcófagos persas, e a consonância entre eles a partir da materialidade de contexto funerário, parece ser possível admitir que o artista e sua oficina tinham em alta conta o local de destino de sua produção. O conhecimento expresso por Xenophantos não se limita à reprodução de propriedades da cinegética aquemênida, mas também dos suportes em que essa iconografia era veiculada.



**Fig. 9.** Tumba de Merehi. Programa iconográfico complexo, com destaque às cenas de caça. Face da caça ao leão. Relevo em pedra, c. 390-350 a.C. Londres, British Museum, inv. n° 1848.1020.1430.

**Fonte:** <https://bit.ly/3Y7xnlr>.



**Fig. 10.** Tumba Payava. Programa iconográfico complexo, com destaque às cenas de caça coletiva. Detalhe do friso de caça. Relevo em calcário, 1,21 m x 3,04 m x 1,83 m, c. 375-362 a.C., Londres, British Museum, inv. n° 1848.1020.142.

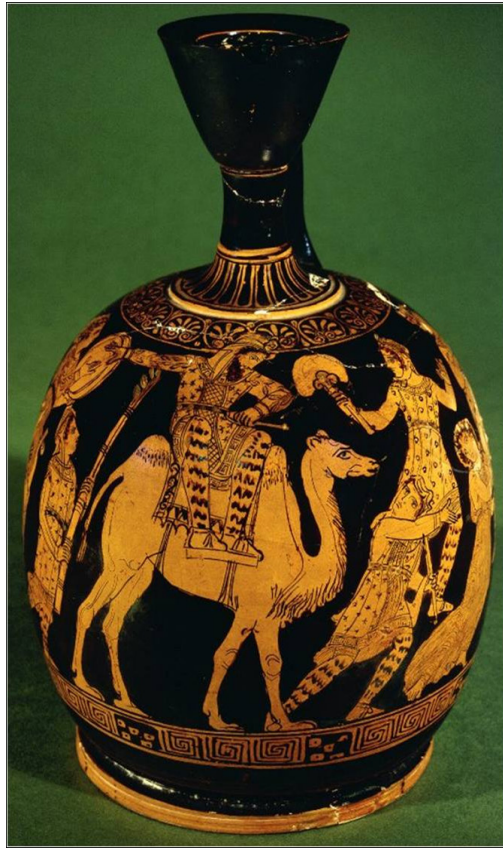
**Fonte:** <https://bit.ly/3J3YJoe>.

Xenophantos, por óbvio, não era o único alerta às particularidades da arte aquemênida. Para se ater a apenas um exemplo, outro lécito, sem atribuição e cuja origem é estimada nos anos finais do século V a.C., mostra o que parece ser a comitiva do Grande Rei em marcha. Acompanhado de eunucos, concubinas e seu séquito, o monarca viaja a camelo. De acordo com Miller (2006: 42), a obra mostra ciência a respeito de detalhes como o uso de abanadores e guarda-sóis, além da montaria do soberano

e mesmo a imagem, tipicamente ateniense, do basileu em constante nomadismo, fazendo-se acompanhar por vasta comitiva (Fig. 11)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Para uma visão crítica da fantasia grega a respeito do monarca aquemênida em trânsito constante, ver Briant (1988). Para Llewellyn-Jones (2016), que também interpreta a cena como alusiva às andanças peripatéticas do Grande Rei de seu séquito, o lécito tem datação c. 370 a.C. Seu breve estudo, de resto, passa em revista as interpretações prévias a respeito do artefato.





**Fig. 11.** Sem atribuição. Rei persa, a camelo, e sua comitiva. Lécito de figuras vermelhas, proveniente de Atenas, escavada em Basilicata, 23,5 cm de altura, c. 410-400 a.C. Londres, British Museum, inv. nº 1882.0704.1.

**Fonte:** <https://bit.ly/3YbfrXb>.

Não obstante, ainda que não fosse o único a conhecer os pormenores da iconografia aquemênida, não resta dúvida que Xenophantos foi o mais prodigioso artista em figurá-los em um lécito ateniense, aspecto já mencionado por estudos prévios. Desta forma, parece ser reducionista tomar sua obra como mera emulação “derivada de práticas reais persas”<sup>22</sup> (Llewellyn-Jones 2017: 11, tradução livre) ou simples “demonstração de tendências em voga em Atenas” (Lezzi-Hafter 2012: 40, tradução livre)<sup>23</sup>. É possível, inclusive, que a obra de Xenophantos seja considerada testemunha

22 No original: “derived from real Persian practices”.

23 No original: “attic of the latest fashion”.

contrária à tese de que o lécito é o mais ateniense de todos os modelos de vaso (Gex 2014: 321). Destarte, o ceramista não se limita a exhibir seu entendimento sobre apanágios aquemênidas, em forma e em suporte de circulação; ele é prodigioso em figurá-los à diferença das práticas de caça áticas, criando alteridade visual de incontornável monta. Dadas, portanto, as complexas relações entre o artefato, sua iconografia e seu meio, talvez as palavras de Francisco, Sarian e Cerqueira (2019: 160) sejam as que melhor encerram este artigo: “Não se pode atribuir naturalmente a imagens produzidas na Ática um significado ático; são as redes de relações complexas do Mediterrâneo antigo que indicam o efetivo significado das imagens contextualizadas”.

BIAZOTTO, T. A. Xenophantos' Lekythos and the attic perception of Persian hunting practices.  
R. Museu Arq. Etn. 41: 180-196, 2023.

**Abstract:** The purpose of this article is to investigate the iconography of the so-called Xenophantos' Lekythos, with particular attention to the way in which the hunt among the Achaemenids is depicted in the artifact. It will be argued that Xenophantos demonstrates knowledge about Persian hunting practices while, as an Athenian artist, creates a discourse of otherness about those practices. Finally, the lekythos will be compared with several Persian sarcophagi in order to demonstrate how the materiality of the artifact has an umbilical relationship with its iconography.

**Keywords:** Xenophantos; Otherness; Greek art; Persian art; Lekythos.

### Referências bibliográficas

- Arrian. 1976. *Anabasis of Alexander: books 1-4*.  
Tradução de Peter. A. Brunt.  
Harvard University Press, Cambridge, 1.
- Barringer, J. 2001. *The hunt in the ancient Greece*.  
The John Hopkins University Press,  
Baltimore, London.
- Bíblia de Jerusalém. 2020. Paulus, São Paulo.
- Boardman, J. 1989. *Athenian red figure vases: the classical period*. Thames and Hudson, London.
- Bolmarcich, S.; Muskett, G. 2017. Artists' signatures on archaic Greek vases from Athens.  
In: Seaman, K.; Schultz, P. (Eds.). *Artists and artistic production in ancient Greece*.  
Cambridge University Press, Cambridge, 154-176.
- Briant, P. 1988. Le nomadisme du Grand Roi.  
*Iranica Antiqua* 23: 253-273.
- Briant, P. 2002. *From Cyrus to Alexander: a history of the Persian empire*. Tradução de Peter Daniels.  
Eisenbrauns Press, Winona Lake.
- Chambry, P. 1954. Notice sur le Traité de la chasse.  
In: Xénophon. *Anabase; Banquet; Economique de la chasse; République de Lacedemoniens; République des Atheniens*.  
Garnier, Paris, 383-388.
- Cohen, A. 2010. *Art in the era of Alexander the Great: paradigms of manhood and their cultural traditions*.  
Cambridge University Press, Cambridge.
- D'Onofrio, A.M. 2018. La metafora della caccia nel fregio della Tomba II del Grande Tumulo di Vergina: dalla hybris dei persiani alla andragathia dei re macedoni.  
*Ostraka: Rivista di Antichità* 27: 35-48.
- Delebecque, E. 1973. *Le commandant de la cavalerie*.  
Les Belles Lettres, Paris.
- Demargne, P. 1973. Le décor des sarcophages de Xanthos: réalités, mythes, symboles.  
*Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 2: 262-269.
- Demargne, P. 1974. Xanthos et les problèmes de l'hellénisation au temps de la Grèce classique.  
*Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 4: 584-590.
- Diodorus Siculus. 1954. *Library of History: books 14-15.19*. Tradução de C. H. Oldfather.  
Harvard University Press, Cambridge, 6.
- Êsquilo. 2013. *Os persas*. Tradução de Trajano Vieira.  
Editora da Unicamp, Campinas.
- Foucault, M. 1981. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo.

- Fox, R.L. 1996. Ancient hunting: from Homer to Polybios. In: Shipley, G.; Salmon, J. (Eds.). *Human landscapes in classical antiquity: environment and culture*. Routledge, London, 119-153.
- Francisco, G.S.; Sarian, H.; Cerqueira, F.V. 2019. Retomando a arqueologia da imagem: entre iconografia clássica e cultura material. *Revista Brasileira de História* 40(84): 141-165.
- Franks, H. 2009. Hunting the eschata: an imagined Persian empire on the Lekythos of Xenophantos. *Hesperia* 78(4): 455-480.
- Franks, H. 2012. *Hunters, heroes, kings: the frieze of Tomb II at Vergina*. American School of Classical Studies, Rome.
- García Sánchez, M.; Albaladejo Vivero, M. 2014. Diademas, tiaras y coronas de la antigua Persia: formas de representación y de adopción en el mundo clásico. In: Giner, C.A.; Ortiz García, J.; Peset, M.A. (Orgs.). *Tiarae, diadems and headdresses in the Ancient Mediterranean cultures*. Sema, Valencia, 79-94.
- Gex, K. 2014. Athens and the funerary lekythos. In: Manakidou, E.; Valavanis, P. (Eds.). *Εγγραψεν και εποιεσεν: essays in Greek pottery and iconography in honour of Professor Michalis Tiverios*. University Studio Press, Thessaloniki, 321-329.
- Goldman, B. 1993. Darius III, the Alexander Mosaic, and the Tiara Ortho. *Mesopotamia* 28: 51-69.
- Hatoum, M. 2000. *Dois irmãos*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Herodotus. 1921. *The Persian wars: books 3-4*. Tradução de A. D. Godley. Harvard University Press, Cambridge, 2.
- Herodotus. 1922. *The Persian wars: books 5-7*. Tradução de A. D. Godley. Harvard University Press, Cambridge, 3.
- Herodotus. 1920. *The Persian wars: books 1-2*. Tradução de A. D. Godley. Harvard University Press, Cambridge, 1.
- Hino homérico a Apolo. 2004. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. Editora da Unicamp, Campinas.
- Lezzi-Hafter, A. 2008. Clay, gold, and craft: special techniques in three vases by the Eretria Painter and their apotheosis in Xenophantos. In: Lapatin, K. (Org.). *Papers on special techniques in Athenian vases. proceedings of a symposium held in connection with the exhibition "The colors of clay: special techniques in Athenian vases" at the Getty Villa*. Getty, Los Angeles, 173-186.
- Lezzi-Hafter, A. 2009. The Xenophantos chous from Kerch with cypriot themes. In: *Annals of the 2<sup>nd</sup> Enbom Workshop, 2009*, Copenhagen.
- Liddell, Henry & Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press, Oxford, 1996.
- Llewellyn-Jones, L. 2012. Great kings of the fourth century and the Greek memory of the Persian past. In: Marincola, J.; Llewellyn-Jones, L.; MacIver, C. (Eds.). *Greek notions of the past in the archaic and classical eras: history without historians*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 317-346.
- Llewellyn-Jones, L. 2016. An orgy of Oriental dissipation? Some thoughts on the 'camel lekythos'. *The Digital Archive of Brief notes & Iran Review (DABIR)* 1(2): 31-38.
- Llewellyn-Jones, L. 2017. Persianisms: the Achaemenid court in Greek art, 380-330 BCE. *Iranian Studies* 50: 1-22.
- Miller, M. 1995. Persians: the Oriental other. *Notes in the History of Art* 15(1): 39-44.
- Miller, M. 1997. *Athens and Persia in the fifth century B.C.: a study in cultural receptivity*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Miller, M. 2003. Art, myth and reality: Xenophantos' lekythos re-examined. In: Caspo, E.; Miller, M. (Eds.). *Poetry, theory, praxis: the social life of myth, word and image in Ancient Greece*. Oxford University Press, Oxford, 19-47.

Lécito de Xenophantos e a percepção ática da cinegética aquemênida  
*R. Museu Arq. Etn.*, 41: 180-196, 2023.

- Miller, M. 2006. Persians in the Greek imagination. *Mediterranean Archaeology* 19/20: 109-123.
- Miller, M. 2017. Quoting 'Persian' in Athens. In: Strooman, R.; Versluys, M. (Eds.). *Persianism in antiquity*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 50-67.
- Palagia, O. 2000. Hephaestion's pyre and the royal hunt for Alexander". In: Bosworth, A.B.; Baynham, E. (Orgs.). *Alexander the Great in fact and fiction*. Oxford University Press, Oxford, 167-206.
- Pasinli, A. 1989. *Istanbul archaeological museums*. A Turizm Yayinlari, Istanbul.
- Pliny. 1938. *Natural history: books 1-2*. Tradução de Rackham. Harvard University Press, Cambridge, 1.
- Plutarch. 1917. *Lives: Agesilaus and Pompey, Pelopidas and Marcellus*. Tradução de Bernadotte. Harvard University Press, Cambridge, 5.
- Robertson, M. 1992. *The art of vase-painting in classical Athens*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Sarian, H. 1993. Poiein-gráphein: o estatuto social do artesão-artista de vasos áticos. *Revista do MAE* 3: 112-115.
- Schmitt, P.; Schnapp, A. 1982. Image et société en Grèce Ancienne: les représentations de la chasse et du banquet. *Revue Archéologique* 1: 57-74.
- Sevinç, N. et al. 2001. A new painted Graeco-Persian sarcophagus from Qan. *Studia Troica* 11: 383-420.
- Skrzhinskaya, M. 2000. Xenophantos, an artisan of Athens. *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 6(3-4): 281-295.
- Spawforth, A. 2012. The pamphleteer Ephippus, king Alexander and the Persian royal hunt. *Histos* 6: 169-213.
- Strabo. 1917. *Geography: books 1-2*. Tradução de Horace Leonard Jones. Harvard University Press, Cambridge, 1.
- Tiverios, M. 1997. Die von Xenophantos athenaios signierte grosse Lekythos aus Pantikapaion: alte Funde neu betrachtet. In: Oakley, J.H.; Coulson, W.D.E.; Palagia, O. (Eds.). *Athenian potters and painters*. Oxbow Monographs, Oxford, 269-284.
- Tripodi, B. 1991. Il fregio della caccia della II tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'Oriente. *Dialogues d'Histoire Ancienne* (17): 143-209.
- Tripodi, B. 2000. Cacciatori e prede nell "Anabasi" di Senofonte (cacce d'Arabia). *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5(1): 149-158.
- Tuplin, C. 2007. Treacherous hearts and upright tiaras: the Achaemenid king's head-dress. In: Tuplin, C. (Ed.). *Persian responses: political and cultural interaction with(in) the Achaemenid empire*. The Classical Press of Wales, Swansea, 67-97.
- Vlassopoulos, K. 2012. The barbarian repertoire in Greek culture. *Apiáðvñ* 18: 53-88.
- Vlassopoulos, K. 2013. *Greeks and barbarians*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Xenophon. 1914. *Cyropaedia: books 5-8*. Tradução de Walter Miller. Harvard University Press, Cambridge, 2.
- Xenophon. 1925. *Scripta minora: Hiero, Agesilaus, constitution of the Lacedaemonians, ways and means, cavalry commander, art of horsemanship, on hunting, constitution of the Athenians*. Tradução de E. C. Marchant; G. W. Bowersock. Harvard University Press, Cambridge.
- Xenophon. 1998. *Anabasis*. Tradução de Carleton L. Brownson. Harvard University Press, Cambridge.

## Lacunas informacionais na documentação museológica: uma análise sobre a coleção de bumba meu boi do Maranhão sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro

Mariana Gomes\*

GOMES, M. Lacunas informacionais na documentação museológica: uma análise sobre a coleção de Bumba Meu Boi do Maranhão sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 197-214, 2023.

**Resumo:** Este artigo pretende abordar a importância do desenvolvimento e aplicação de novas metodologias baseadas na busca por uma análise e diagnóstico da atual situação que a documentação museológica em museus com a guarda de objetos de cultura popular se encontra. Além disso, procura publicar alguns dos resultados preliminares obtidos a partir da experiência de análise da documentação museológica aplicada diante dos objetos relacionados ao Bumba Meu Boi do Maranhão, sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC) no projeto de pesquisa “Objetos/coleções de cultura popular sob a guarda de museus do estado do Rio de Janeiro”. Junto a isso, este artigo também busca tratar brevemente da historicização do MFEC e dos principais acontecimentos anteriores à sua criação, tais quais a instituição da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) até a sua transformação no atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

**Palavras-chave:** Base de dados; Cultura popular; Documentação museológica; Museu de Folclore Edison Carneiro; Museologia.

### Introdução

Em meio ao cenário observado nas últimas décadas de busca pela ênfase em debates que dialoguem acerca de temas pautados pela democratização e democracia cultural no campo dos museus e da museologia, nasce o projeto “De mapas às redes de interação e cooperação”. Desenvolvido e coordenado pelo Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus/

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Nugep/Unirio) e pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (CNFCP/Iphan) o projeto é pautado por meio da reflexão de temas relacionados às ações de mapeamento, musealização das culturas populares, uso de tecnologias para a preservação do patrimônio, acesso às informações sobre bens culturais e trabalho em rede com os agentes do campo da cultura. Seu objetivo é mapear coleções e objetos de cultura popular, sob a tutela de instituições museais localizadas no estado do Rio de Janeiro, visando à criação de mapas digitais em plataforma de acesso livre e de

\* Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestranda em Memória e Acervos na Fundação Casa de Rui Barbosa. Assistente de Museologia do Museu do Pontal. <marigodias@yahoo.com.br>

disponibilização gratuita dessas informações e do georreferenciamento dessas instituições.

Dito isso, é a partir desse projeto matriz que se origina o projeto “Objetos/coleções de cultura popular sob a guarda de museus do estado do Rio de Janeiro”, marcado pela busca da criação de rede colaborativa e participativa entre instituições que respondem pela guarda de objetos associados à cultura popular no Rio de Janeiro, para definição das diretrizes mínimas em sua gestão e documentação. Este artigo pretende demonstrar os primeiros resultados de uma das frentes do projeto: a ação-piloto que elegeu quatro instituições para levantamento e análise de seus processos de documentação perante seus acervos de cultura popular, sendo elas: o Museu Casa Bumba Meu Boi em Movimento, o Museu Histórico e Artístico do Rio de Janeiro, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e o Museu de Folclore Edison Carneiro, instituição evidenciada neste artigo.

Em paralelo, busca-se trazer à tona discussões a respeito da importância de se pensar no desenvolvimento e aplicação de novas metodologias que auxiliem na análise e, posteriormente, no diagnóstico da atual situação da documentação museológica em museus com a guarda de objetos de cultura popular.

Nesse caso específico, procura-se tratar dos objetos relacionados ao Bumba Meu Boi do Maranhão, sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro (MFEC). Ademais, busca refletir a respeito das necessidades que tais objetos demandam dentro da perspectiva da documentação museológica. Isto é, quais informações priorizar no processo de documentação desses artefatos e como analisar os seus trajetos e significados.

### Os primeiros passos na busca pela valorização da cultura popular

Anterior à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), a Comissão Nacional do Folclore (CNFL) foi criada no ano de 1947 e vinculada à Organização das Nações Unidas (ONU) para a Educação, a Ciência e a

Cultura (Unesco) e organizada pelo Ministério das Relações Exteriores.

Foi a partir da criação da CNFL que se iniciaram as discussões e debates em torno do universo folclórico brasileiro, fato que não apenas proporcionou às manifestações e tradições populares destaque no meio intelectual, como também serviu de porta para a criação de novas outras iniciativas voltadas à preservação desse universo.

Um de seus marcos mais importantes executados foi a realização do I Congresso Brasileiro de Folclore (1951), que elaborou e aprovou a chamada *Carta do folclore brasileiro*, ou seja, um conjunto de recomendações que buscam a preservação, documentação, divulgação e pesquisa relacionadas ao folclore brasileiro.

Posteriormente, como fruto do crescimento do Movimento Folclórico pelo país, a ascensão de estudos realizados em torno do campo e a crescente necessidade por uma vinculação mais estreita junto ao Estado, foi instituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), órgão federal vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (Oliveira, 2010), criado em 1958 pelo então presidente da República Juscelino Kubitschek, por meio do Decreto nº 43.178, de 5 de fevereiro de 1958, cujos objetivos estão descritos em seu Art. 3º:

- a) promover e incentivar o estudo e as pesquisas folclóricas;
- b) levantar documentação, relativa às diversas manifestações folclóricas;
- c) editar documentos e obras folclóricas;
- d) cooperar na realização de congressos, exposições, cursos e festivais e outras atividades relacionadas com o folclore;
- e) cooperar com instituições públicas e privadas congêneres;
- f) esclarecer a opinião pública quanto à significação do folclore;
- g) manter intercâmbio com entidades afins;
- h) propor medidas que assegurem proteção aos folguedos e artes populares e respectivo artesanato;
- i) proteger e estimular os grupos folclóricos organizados;
- e j) formar o pessoal para a pesquisa folclórica (Brasil 1958).

A CDFB esteve em funcionamento ao longo dos anos de 1958 até 1976. Seu primeiro

diretor-executivo foi o musicólogo e historiador Mozart de Araújo e, em 1961, foi substituído pelo etnólogo, folclorista e historiador Edison de Souza Carneiro (1912-1972), que durante seu mandato fundou a Biblioteca da Campanha de Defesa do Folclore (atual Biblioteca Amadeu Amaral), composta por um vasto acervo bibliográfico que remonta ao século XIX. Criou ainda a Revista Brasileira de Folclore, que circulou entre 1961 e 1976, e promoveu uma série de festivais, documentários e congressos relacionados ao debate e celebração do movimento folclórico nacional.

Em 1964, com o Golpe Militar, Edison foi afastado do cargo em razão de sua vinculação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), fato que resultou no enfraquecimento do órgão. Seguidamente, foi substituído por Renato Almeida, secretário-geral da CNFL, grande articulador do Movimento Folclórico (Oliveira 2010: 3). Dentre as iniciativas lideradas pelo novo diretor-executivo destacam-se a criação do Dia do Folclore, pelo Decreto nº 56.747 de 1965 e a criação do Museu do Folclore.

Em 1978, a CDFB foi transferida para a Fundação Nacional de Arte (Funarte)<sup>1</sup> com o nome de Instituto Nacional do Folclore (INF), incorporada como um de seus institutos – os demais sendo o Instituto Nacional de Artes Plásticas, o Instituto Nacional de Música e o Instituto Nacional de Artes Cênicas. Em 1990, durante a presidência de Fernando Collor de Mello, a Funarte foi extinta e transformada em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC)<sup>2</sup>. Dessa maneira, o INF foi transformado em uma coordenação responsável pelas ações relacionadas ao folclore – a Coordenação de Folclore.

Posteriormente, em 1997, com a reestruturação da Funarte<sup>3</sup> em seu estatuto, a Coordenação de Folclore passou a ser Centro Nacional de Cultura Popular. E, finalmente, em 2003, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) passou a integrar a

estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como uma de suas Unidades Especiais subordinadas ao Departamento do Patrimônio Imaterial.

Localizado, desde 1976, ao lado do Palácio do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, o CNFCP apresenta - também sob a sua gestão - a Biblioteca Amadeu Amaral (BAA), criada em 1961 e que homenageia o jornalista, poeta, folclorista e pesquisador do universo folclórico. A BAA abriga um dos maiores acervos bibliográficos da América Latina dedicado ao universo da cultura popular. Seu acervo conta com obras datadas desde o século XIX e é composto por livros, periódicos, folhetos, teses, folhetos de cordel e recortes de jornais. Além desses, ainda salvaguarda obras fruto de pesquisas que concorreram ao Prêmio Silvío Romero, concurso de monografias instituído em 1959 e promovido pelo CNFCP.

Sua estrutura organizacional conta com: direção, coordenação técnica, coordenação administrativa, divisão de pesquisa e divisão de difusão cultural; Biblioteca Amadeu Amaral e o Museu de Folclore Edison Carneiro, que também são Divisões do CNFCP.

Dentre as suas principais iniciativas, destaca-se o Programa Sala do Artista Popular (SAP), criado em 1983 com objetivo de promover e valorizar a produção artística popular do país. Para isso, a instituição não apenas promove a exposição de obras desses artistas populares para venda, como elabora catálogos<sup>4</sup>, encontros de artesãos e desenvolve ações que ligam tanto a pesquisa, a documentação, o fomento e a difusão do saber fazer tradicional. Fora isso, a SAP disponibiliza no site da instituição uma listagem com dados de contato e localização de todos os artistas que já participaram de edições anteriores das exposições promovidas pelo programa.

Além da SAP, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular desenvolve o Programa de Promoção do Artesanato Tradicional de Tradição Cultural (Promoart), cujo principal objetivo é, segundo o próprio site, “qualificar e ampliar a presença do artesanato de tradição cultural nos

1 Decreto nº 81.454, de 17 de março de 1978.

2 Decreto nº 99.492, de 3 de setembro de 1990.

3 Decreto nº 2323, de 9 de setembro de 1997.

4 Disponíveis para consulta em: [http://www.cnfc.gov.br/interna.php?ID\\_Materia=176](http://www.cnfc.gov.br/interna.php?ID_Materia=176).

mercados interno e externo, promovendo sua dinamização econômica”<sup>5</sup>.

O CNFCP foi responsável pela elaboração do *Tesouro de folclore e cultura popular brasileira*, cujo objetivo é promover a linguagem documentária, controlada e dinâmica relacionada ao universo dos termos relacionados à cultura popular.

### **E então criase o Museu de Folclore Edison Carneiro**

Criado e inaugurado em 1968 pela campanha vinculada ao Ministério da Educação e Cultura por meio de um acordo com o Museu Histórico Nacional (MHN), o Museu do Folclore tinha o objetivo de coletar, registrar, catalogar, classificar, conservar e divulgar acervo específico do folclore nacional (Abreu 1990).

Intitulado inicialmente como Museu do Folclore, ocupou por pouco tempo um pequeno pavilhão nos jardins do Museu da República, que na ocasião era a Divisão de História da República do MHN. A proposta de criação do museu já trazia em suas primeiras discussões a ideia de ser um museu escola ou museu experimental para alunos do Curso de Museus dentro das instalações do MHN. Tal atribuição também pode ser observada quando o então diretor, Aécio Oliveira cita, em entrevista para Vânia de Oliveira (2011:164), “o papel do jovem Museu de Folclore como laboratório para estudantes de todos os níveis, e privilegiadamente do Curso de Museus”.

Mas, foi em 1978<sup>6</sup> que o museu passou a ter uma sede própria, localizada na antiga garagem do Palácio do Catete, local em que até hoje se encontra parte de suas instalações. Esse fator foi igualmente crucial para que o Museu do Folclore ganhasse mais autonomia diante das influências

vindas do Museu Histórico Nacional, ainda que, em suas primeiras exposições, tenha contado com auxílio de técnicos do MHN em suas montagens (Abreu 1990).

Foi em 1976 com a promulgação da Lei nº 6.353, de 13 de julho de 1976, que o museu passou a ser denominado pela maneira como o conhecemos hoje, homenageando Edison Carneiro.

Interessante notarmos a característica histórica da instituição, marcada pelos ideais folcloristas, que influenciaram profundamente seu funcionamento em seus períodos iniciais de atuação. Porém, conforme Oliveira (2011) bem pontua, com o passar das décadas, o museu e seus profissionais romperam com tais pensamentos. No trecho “no Seminário realizado em 1984 logo após a inauguração da nova exposição, o termo [folclore] só é utilizado pela então chefe do museu – Claudia Marcia Ferreira –, quando se referia a programas e projetos do passado” (Oliveira 2011:147, acréscimo do autor) é possível observar esse exemplo.

Inclusive, em 1984, uma exposição no MFEC passou a ser pensada como “vitrine avançada” que, segundo Oliveira (2011: 171) demonstrava “a passagem da perspectiva folclorista, para a perspectiva antropológica” contrapondo as exposições anteriores ainda carregadas com pensamentos dos folcloristas. A autora também destaca os termos que passaram a ser mais utilizados pela instituição e pelos intelectuais da época: cultura popular, cultura material e arte popular. Ou seja, o objetivo institucional passa a priorizar o entendimento do homem brasileiro, considerando a pluralidade da identidade cultural brasileira (Oliveira 2011).

Atualmente, o MFEC caracteriza-se como um museu público federal e está integrado à estrutura do CNFCP/Iphan.

Segundo a atual chefe do MFEC, Elizabeth Pougy, em entrevista realizada por meio da plataforma StreamYard, o museu conta com cerca de 17 mil obras da cultura popular brasileira, dentre elas obras coletadas durante a atuação da Campanha durante os anos de 1958 até 1968, que são constituídas por

5 Disponíveis para consulta em: [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Materia=176](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=176)

6 Portaria nº 28, de 9 de novembro de 1978, Art. 2º: “Fica transferida para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro a área situada na Rua do Catete, 53/179, na cidade do Rio de Janeiro, correspondente à antiga Garagem do Palácio do Catete, para instalação do Museu de Folclore Edison Carneiro, criado pela Lei nº 6353/76 de 13 de julho de 1976.”



doações efetuadas às comissões estaduais e à comissão nacional. Os demais objetos componentes do acervo são oriundos de doações de colecionadores particulares e artistas, bem como de aquisições feitas por meio do programa SAP e outros projetos, como Projeto Artesanato Brasileiro (PAB) e Programa de Promoção do Artesanato Tradicional de Tradição Cultural (Promoart).

E, para além da exposição de longa duração intitulada “Os objetos e suas narrativas”, a instituição ainda conta com exposições temporárias na Galeria Mestre Vitalino e a galeria da Sala do Artista Popular (SAP).

### **Objetos do Bumba Meu Boi do Maranhão sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro**

Caracterizado como um festejo popular, o Bumba Meu Boi do Maranhão é voltado não apenas para celebração do renascimento e morte do Boi, como também se relaciona diretamente à devoção da comunidade aos santos juninos, característica essa que representa a relação da festa ao catolicismo e cristianismo popular. No Maranhão, a manifestação apresenta oficialmente cinco ritmos ou sotaques, sendo eles o sotaque da Baixada, o sotaque da Ilha, o sotaque de costa de mão, o sotaque de orquestra e o sotaque de zabumba. Porém, vale comentar que existem outros ritmos e variações de estilo não oficiais pelo Estado.

Além disso, é relevante destacar que, em 2011, o Complexo Cultural do Bumba Meu Boi do Maranhão foi inscrito no *Livro de registro de celebrações: bens culturais imateriais* do Iphan e, em 2019, recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco.

A alegoria contada junto ao festejo se baseia em uma história tradicional<sup>7</sup>, cujos personagens principais são o Boi, Catirina e Pai Francisco. Outros personagens que também são

possíveis de serem encontrados no festejo são os cazumbas, baiantes, índias(os), burrinha, onça, pajé ou curandeiro.

O ciclo de apresentações do bumba meu boi no Maranhão costuma ser aberto ao público no período junino, porém tanto o batizado quanto o ritual da morte do Boi ocorrem em datas diferentes. Sendo a primeira (normalmente) na véspera do dia de São João e a segunda nos últimos meses do ano (setembro ou outubro). As apresentações do bumba meu boi acontecem com a participação dos moradores das comunidades, que convidam os grupos a adentrarem suas casas e as abençoarem. Porém, festivais dedicados à celebração dessa tradição também são comuns pelo Estado.

Ademais, é possível observar no festejo a sua potência como ferramenta para suporte socioeconômico da comunidade em que ocorre. Esse exemplo pode ser visto ao longo da fala de Thalyene Cruz Melonio (2021)<sup>8</sup> durante a mesa-redonda “Os saberes e os fazeres tradicionais populares”, organizada pelo Nugep/Unirio. Nela, Melonio evidenciou a importância dos serviços oferecidos por bordadeiras(os) e artesãs(ões) locais para a confecção de peças fundamentais para que ocorra a celebração do bumba meu boi; por exemplo, a confecção de trajes dos personagens, do couro do boi, das caretas de cazumba, dos chapéus de fita e outros.

Não obstante, alguns grupos do bumba meu boi do Maranhão contam com profissionais coreógrafos, cantadores, percussionistas e administradores para as áreas administrativa e financeira das organizações. Em outras palavras, a manifestação é responsável por manter a renda e ocupação de famílias que vivem do trabalho relacionado ao festejo.

Posto isso, a fim de abordarmos com maior precisão os objetos referentes ao bumba meu boi do Maranhão que se encontram sob a guarda do Museu de Folclore Edison Carneiro, vale repetir que este estudo se encontra

7 Esta pesquisa não se atará a expor a história da lenda, justamente pela mesma possuir muitas variações a depender da região em que se escuta a história. Porém algumas das versões podem ser facilmente encontradas na *internet*.

8 Produtora cultural, mestranda em artes cênicas, bailarina e professora de danças populares, artesã e integrante do Bumba Meu Boi da Floresta (do Mestre Apolônio Melonio), de São Luis/MA.

estritamente atrelado a uma frente de pesquisa relacionada ao projeto de pesquisa.

Dito isso, a fim de realizar um levantamento preliminar dos objetos relacionados ao bumba meu boi do Maranhão que o MFEC detinha, foram realizadas buscas na base de dados PHL@Elysio. Dessa forma, optou-se pela busca por palavras-chave (na modalidade de usuário na base de gerenciamento do museu) que se relacionassem ao festejo e ainda, a filtragem por resultados referentes apenas aos objetos museológicos.

Essa estratégia não só permitiu que conseguíssemos levantar o número total de objetos, como também permitiu que não fossem misturados objetos referentes ao MFEC e a BAA, já que ambos se encontram catalogados na mesma base de dados. Fora isso, foi possível a geração de uma lista contendo as principais informações dos objetos encontrados, o que permitiu que posteriormente fosse passada para o formato em planilha Excel, a fim de facilitar as etapas seguintes da pesquisa.

Na lista das tipologias dos objetos relacionados ao Bumba Meu Boi do Maranhão levantados por meio dessa primeira etapa encontram-se os seguintes: (1) esculturas: bois, caboclo de penas, conjunto de bumba meu boi, roda do bumba meu boi, tocadores (de zabumba, tambor, matraca) e vaqueiro; (2) indumentárias: bata, blusa, braçadeira, calça, capacete, careta de cazumba, chapéu, cofo, coroa de tapuios, couro do boi, fantasia, gola, lança de vaqueiro, paletó, peitoral, perneira, pulseira, saiote, tornozela e vara de ferrão; e (3) instrumentos musicais: chocalhos, cuica, maracá, matracas, pandeiro e pandeirão.

Além das tipologias das obras levantadas, foi possível observar as suas datações. Sendo que os objetos mais antigos da lista remontam ao ano de 1960 e os mais recentes de 2012. Dentre elas, há objetos advindos das cidades de São Luís, de Cururupu e de Matinha, e dos bairros da Liberdade, Monte Castelo, Goiabal, Areinha e da comunidade rural Tajipurú. Todos os bairros pertencentes à cidade de São Luís/MA.

Outra informação adicional inclui a identificação de alguns grupos do Boi do

Maranhão cujos objetos se relacionam. Porém, vale destacar que dentre todos os objetos levantados, apenas 14 possuem tal identificação, sendo eles relacionados aos Bumba-Meu-Boi do CEIC, Bumba-Meu-Boi Encanto da Ilha, Bumba-Meu-Boi da Fé em Deus, Boi Maracanã e Bumba-Meu-Boi Nossa União de São Cristóvão. Quanto aos sotaques, foram identificados na documentação de apenas 11 objetos com tal referência, sendo eles os sotaques da Baixada, de Costa-de-Mão, de Orquestra, de Matraca e de Zabumba.

Fora essas informações, há um dado a respeito dos objetos que deram entrada na instituição entre os anos 1960 e 1970. Até o momento, não foram encontradas informações nos arquivos do museu referentes às primeiras anotações realizadas pelos folcloristas durante suas campanhas pelo Brasil para a coleta desses objetos. Isso talvez se deva pelo fato desses objetos terem sido coletados bem antes da criação do museu e, conseqüentemente, essas informações podem ter se desconectado dos objetos. Dessa forma, seriam necessárias pesquisas focadas nos arquivos documentais provenientes da CDFB, provavelmente localizados nos arquivos do CNFCP, que ainda estão sendo organizados.

Sendo a primeira coleta datada de 1960 em uma pesquisa sobre o folclore da região de Januária/MG. Fora as anotações de campo pertinentes às pesquisas realizadas pela Campanha, também não é possível encontrar documentos relacionados à coleta e a entrada desses objetos na instituição.

Isso, de certa forma, impossibilita a análise e reflexão a respeito de informações relevantes quanto à origem de tais objetos, ou até a maneira como folcloristas enxergavam os mesmos. Melhor dizendo, quais eram as informações mais priorizadas nas anotações; ou até se existia algum tipo de espaço dentro dessas anotações para documentar falas vindas das comunidades e artistas.

Em vista disso, novamente é possível concluir que se torna fundamental a realização de pesquisas nos arquivos institucionais, para além da documentação museológica existente.

## A documentação museológica no Museu de Folclore Edison Carneiro

Define-se a documentação museológica como uma ampla prática de gestão, cabendo a ela os processos de registro, organização e manutenção da informação, sendo hoje, não mais limitada a um conjunto de métodos ou normas de classificação. E, embora sua importância dentro de instituições museológicas não tenha tido reconhecimento antes do século XX, hoje observa-se a ampliação de discussões a respeito de sua importância como suporte não só para o desenvolvimento de atividades internas nos museus, como também para pesquisa (Ceravolo & Tálamo 2000: 242).

Como bem pontua Luisa Rocha (2019), hoje existe uma demanda pelo estabelecimento de vínculos que relacionam os objetos musealizados às pessoas, seus contextos, fenômenos e identidade. Isto é, o estabelecimento de narrativas compartilhadas para uma documentação museológica voltada a favor da articulação entre os objetos e seus múltiplos significados:

Segundo Rocha (2019: 19) “na atualidade, documenta-se não apenas os valores simbólicos institucionalmente atribuídos ao objeto [...] mas também um novo universo de significados oriundos das relações travadas ‘com os seres humanos que lhes dão sentido’”

Dito isso, torna-se importante destacar que, ainda nos anos iniciais de criação do museu até a década de 1970, o MFEC se encontrava “mais preocupado com a formação do acervo do que com a sua catalogação e conservação” (Mendonça 2008: 87). Por outro lado, entre 1976 e 1980, a instituição deu início a uma reformulação na maneira de catalogar seus objetos. Melhor dizendo, foram incluídos novos campos relacionados ao ano de produção e localização dentro da reserva técnica. Conforme Mendonça (2008) esses limitavam-se ao nome dos objetos, sua procedência e matéria-prima. Todavia, nos livros se registrava o nome dos antigos proprietários.

A forma como eram realizadas as primeiras catalogações desses objetos destacam o privilégio de informações a respeito dos objetos por si só,

“sem considerar os contextos socioculturais em que eram produzidos assim como seus usos e significados” (Mendonça 2008: 87). Maneira que se contrapõe ao pensamento levantado por Rocha anteriormente, em que ela destaca a atual importância do processo de documentar os múltiplos significados que dão sentido aos objetos.

Ainda segundo Pougy, apesar de não haver um registro histórico do processo de documentação no MFEC pelo material que se encontra no museu ainda hoje, pode-se traçar o caminho percorrido. Inicialmente, foram utilizados os livros de tomo e, posteriormente, ao que parece, foram incorporadas as fichas técnicas em papel, as chamadas fichas de inventário e outras fichas, como geral (versão resumida da ficha de inventário e arquivada na reserva técnica), topográfica, que serve como ficha de controle da movimentação dos objetos, ficha de autor, ficha de material e ficha de origem e ficha de coleta. Esse formato em papel persiste até hoje, convivendo com o formato informatizado das bases de dados, introduzido na instituição no final da década de 1990.

Porém, vale destacar que mesmo essas fichas, com o passar dos anos, também tiveram campos modificados ou acrescidos, dedicados à documentação de informações a respeito do doador ou antigo proprietário, tais quais os campos de coletor, nome do doador e história da utilização desses objetos (Mendonça 2008). Esses campos permitiam que a instituição obtivesse informações anteriores à musealização do objeto, ou seja, possibilitando ao museu traçar a vida social desse artefato, aproximando-se do pensamento de Luisa Rocha (2019).

Consoante Mendonça (2008), além de passar a se preocupar com a chamada “vida social dos objetos”, sendo que a documentação realizada pelo museu em 1980 já buscava levantar informações a respeito das características físicas dos objetos. Fora isso, eram realizados processos de indexação coordenada por meio de fichários, em que privilegiavam referências a respeito da relação do autor/artista e objeto.

Estendendo tal reflexão, vale destacar que o MFEC elaborou o chamado *Manual de registro e catalogação do acervo do Museu de Folclore*

Edison Carneiro. Sendo divulgado internamente, no ano de 2014, buscou reunir normas do campo da documentação museológica adaptadas ao que o acervo da instituição e ao que o próprio museu demanda.

Foi ao longo das pesquisas realizadas desde 2007 para a produção do manual, que o museu alcançou a elaboração de um novo modelo de fichas de inventário para seus objetos. Atualizando campos antigos que não permitiam a coleta de maiores informações e a criação de outros novos. Desse modo, “na nova ficha, alguns campos foram alterados e/ou desmembrados por serem insuficientes para cobrir a gama de possibilidades de informação” (Manual de Registro 2014). Ao final, a nova ficha ficou estruturada da seguinte maneira: área de identificação, histórico do objeto, incorporação e identificação física.

Fora esse manual, o MFEC também elaborou outro, dedicado à parte informatizada da documentação museológica da instituição. Tal ferramenta, intitulada Manual para Preenchimento de Formulários e Orientações para Procedimentos da Base de Dados PHL Museu, foi adotada em 2015. Porém, esse assunto será abordado com maior profundidade no próximo tópico dedicado exclusivamente ao processo de informatização no museu.

Outro ponto indispensável para se tratar quanto aos processos relativos à documentação museológica executados ao longo dos anos no MFEC é a criação do *Tesouro de folclore e cultura popular brasileira*. Para Mendonça (2008: 93), o tesouro está associado “a forma de organização de vocabulário de indexação” e, bem como citado na publicação do Iphan (2015), é indispensável reconhecer a importância da criação de uma publicação que construísse e trouxesse uma lista de terminologias com objetivo de organizar o conhecimento. Dessa forma, o tesouro garante a transmissão e recuperação da informação, recuperação essa que passa a ser realizada não só com maior precisão, como também com agilidade e praticidade.

Vale destacar que alguns dos termos encontrados no tesouro passaram a ser utilizados pelo MFEC para a formação de

seu vocabulário controlado, atualizando aos poucos os termos registrados na base de dados atualmente em uso pela instituição, o PHL@Elysio – Personal Home Library.

### **A introdução da informatização no processo de documentar**

Conforme descreve Pougy, a primeira incursão do MFEC na informatização de seu acervo começou no início da década de 1990<sup>9</sup>, quando as fichas de inventário foram planilhadas com seus dados básicos, apenas para que fosse possível realizar a identificação dos objetos. Essas planilhas eram repassadas à Funarte, em que eram inseridas no Sistema de Museus (Sismu) por digitadores contratados para esse serviço.

De início, apenas as fichas dos objetos que se encontravam localizados na exposição de longa duração da instituição foram informatizadas, porém, com o tempo, foram sendo inseridas as informações das fichas restantes.

Com a introdução da microinformática e a adoção de microcomputadores pessoais, o sistema foi substituído pelo sistema Argonauta<sup>®</sup>, de criação da mesma equipe que desenvolveu o Sismu, mas agora um sistema comercial, cuja licença foi doada ao CNFCP pelo fato da instituição ter servido de base para o desenvolvimento do sistema. Isso foi em 1998, com a aquisição do primeiro microcomputador para o museu, permitindo que a digitação passasse a ser realizada dentro da instituição, por um digitador contratado.

Seguidamente a esse processo, o sistema Argonauta<sup>®</sup> foi sendo alimentado com outros metadados (além dos básicos, já citados anteriormente). Porém, quando a contratação de terceiros para a realização desses serviços foi impedida, a situação da informatização das

9 Incursão esta, ocorrida ainda sob a gestão da FUNARTE, pelo Centro de Documentação (CEDOC). A equipe deste setor criou um sistema intitulado Sistema de Documentação (SISDOC), que posteriormente foi subdividido em Sistema de Biblioteca (SISBIBLIO) e o Sistema de Museus (SISMU), este último com foco em museus.

fichas ficou prejudicada, visto que a equipe do museu era pequena para se dividir entre os diversos serviços. (Fig. 1) No início dos anos 2000 havia mais pessoas na equipe, mas não tinha computador para todos, apenas um para todo o setor, e todos dividiam um computador para todo tipo de serviço, não só

para acesso à base de dados. Em torno de 2004 foi introduzido o sistema Linux na instituição, por orientação do governo federal, e vários computadores danificados puderam ser utilizados como terminais Linux, ampliando, assim, o acesso da equipe e sendo introduzida uma intranet para usuários do CNFCP.

Fig. 1. Metadados disponíveis no sistema Biblioteca Argonauta®.  
Fonte: CNFCP, 2006.

Uma característica importante a ser destacada a respeito do Argonauta® é a de que – assim como o PHL@Elysisio) – ele era um sistema criado por bibliotecários e analistas de sistemas. Por isso, a maneira como se dispõe, não se baseava no campo museológico. Para Pougy, isso se deve por conta de que tanto o museu quanto a museologia no Brasil não haviam se debruçado em pesquisas focadas em questões relativas aos metadados.

*Foi uma construção lenta. O sistema foi criado a partir dos campos das fichas de inventário, mas contava, por exemplo, com formulários (ou “bibliotecas”) para autores (com mini biografias agregadas); controle da movimentação do acervo, etc, além de funcionalidades como correção em cascata,*

*que permitia a correção de blocos de fichas ao mesmo tempo, coisa que o PHL não faz. Ele [Argonauta] era mais amplo do que as fichas, mas não chegamos a utilizar o suficiente a ponto de sabermos tirar o melhor dele. E não chegamos a propor atualizações e adequações ao acervo museológico, coisa que fizemos com o PHL (Pougy 2022).*

Além disso, o sistema funcionava via intranet, sendo possível ser acessado apenas com ajuda dos terminais existentes dentro do museu. Não sendo permitidas consultas ou atualização via internet. Fato esse que, apesar de não ser o principal, impulsionou a busca por outros sistemas/bases de dados que permitissem tal acesso.

Porém, foi devido a certos conflitos de interesses e cobranças para a manutenção do

sistema, que o sistema Argonauta® passou a não ser mais utilizado pela instituição. Todavia, vale destacar que o sistema, por sua vez, permanece disponível para consultas internas. Dessa forma, é possível acessar sua interface e as informações das fichas de inventário incluídas pela equipe do Museu.

Conforme Pougy (2022), antes da migração do sistema Biblioteca Argonauta® para o PHL@Elysio em 2008, foi realizado um levantamento em diversas bases de acervos museológicos e sistemas de gerenciamento de acervos – principalmente canadenses, ingleses, franceses, espanhóis e portugueses. Além do Donato, adotado pelo Museu Nacional de Belas Artes.

Tal estratégia se deu como forma de se aprofundar a respeito de quais seriam os campos e metadados fundamentais adotados pelo museu tanto na sua documentação quanto na sua nova base de dados. Essa pesquisa levou a adoção de um novo modelo de ficha/formulário ideal. Porém, apesar disso, esses metadados muitas vezes não são preenchidos, seja pela falta de informações disponíveis na documentação sobre os objetos, seja pela falta de pessoal para realização de pesquisas para o preenchimento.

Em documento intitulado *Tecnologia da informação e informatização de acervos*, cedido pela chefe do MFEC para pesquisa, também é possível observar a seguinte justificativa para busca pela informatização dos processos de gestão e documentação ocorridos no CNFCP:

*Neste contexto, a prioridade que a implementação da tecnologia da informação vem assumindo com destaque para a gestão de acervos digitais, justifica-se por ser a única forma de garantir no futuro: integridade, autenticidade, confiabilidade e acessibilidade, do testemunho que estão armazenados nos registros de nossa memória (CNFCP 2014b).*

Atualmente, a base de dados utilizada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular é o PHL@Elysio (2001). Esse sistema é utilizado tanto pelo MFEC quanto pela BAA de maneira compartilhada. Isso faz com que a base de dados possua de forma simultânea em seu sistema objetos museológicos, objetos bibliográficos

e arquivísticos. Porém, mesmo utilizando um único sistema, é como se fossem duas bases de dados, o que permite a saída de resultados de busca diferenciados (tanto do museu quanto da biblioteca). Além disso, a base de dados é aberta para consultas do público geral de maneira online e sem necessidade da solicitação de autorização. O que também amplia o acesso ao acervo da instituição. Por meio dessas buscas (realizadas pelo público em geral) é possível obter uma visão ampla de todo acervo que existe no CNFCP sobre o tema pesquisado sem ter a necessidade de acessar separadamente o acervo da BAA ou do MFEC.

Isso só é possível por conta das duas licenças que o CNFCP adquiriu do PHL. O sistema foi desenvolvido, primeiramente, para atender apenas às bibliotecas e arquivos. Por isso, o MFEC teve de adaptá-lo para que o sistema atendesse às demandas que a instituição guarda possui. Dentre as adaptações realizadas estão a customização dos chamados formulários do catálogo e do tomo, os quais, após estudo, o museu modificou e readequou os metadados disponíveis.

Outro dado importante a ser destacado a respeito do PHL é a maneira como os seus metadados são nomeados dentro da base de dados, sendo indicados por números, utilizando como base o formato UNISIST/Unesco. Para além disso, o sistema classifica seus metadados como de preenchimento obrigatório, essencial e facultativo, e permite selecionar os que estarão disponíveis para visualização completa por usuários autorizados, e visualização externa, para o público geral.

Porém, para além do já exposto, e a partir das reuniões que ocorreram com a equipe do MFEC, é relevante destacar a carência de informações a respeito das primeiras obras incorporadas ao museu logo nos anos iniciais de sua criação. Como exposto anteriormente, essas obras teriam sido incorporadas ao museu a partir das coletas ocorridas durante as pesquisas de campo realizadas pela CDFB pelo Brasil (realizadas pelos folcloristas). No entanto, essas obras carecem de documentos que comprovem suas procedências, formas de coleta e a maneira como foram catalogadas e documentadas pelos folcloristas - se é que foram.

Novas metodologias para diagnóstico: análise da atual situação da documentação museológica dos objetos do Bumba Meu Boi do Maranhão

Neste tópico, apresento as metodologias e principais resultados obtidos quanto ao levantamento das lacunas informacionais existentes dentro dos formulários de catálogo e do tomo desenvolvidos pelo museu a partir do que é disponibilizado no PHL. Sendo assim, torna-se crucial ressaltar que as metodologias das etapas apresentadas a seguir foram fruto de um esforço conjunto e colaborativo entre bolsistas e voluntários graduandos e graduados do curso de museologia da Unirio. E que aqui, servirão como ferramenta auxiliadora nos processos de análise e levantamento frente a documentação dos objetos relativos ao bumba meu boi do Maranhão, sob a guarda do MFEC.

Etapas de levantamento das lacunas informacionais

Para a próxima etapa da pesquisa, foram evidenciadas as lacunas informacionais

existentes na documentação dos objetos do bumba meu boi do Maranhão. Logo, foi necessária a criação de uma nova metodologia que não apenas se encaixasse nos objetivos deste estudo, como também permitisse a realização de um primeiro levantamento quantitativo do volume de lacunas informacionais presentes nos formulários de catálogo e de tomo dos objetos de pesquisa presentes na base de dados da instituição (PHL@Elysio). Dessa forma, foi elaborado de maneira intuitiva uma planilha pela ferramenta Microsoft Excel, que atendesse às necessidades da pesquisa.

A organização dessa planilha ao final de sua elaboração ficou da seguinte maneira: foram dispostos verticalmente os números de registros. Em seguida, foram dispostos horizontalmente cada metadado utilizado tanto no formulário do catálogo quanto no tomo (Fig. 2). A diferenciação dos formulários levantados - catálogo e do tomo - foi feita por distinção de cores nas colunas; sendo amarelo para os metadados presentes nos formulários do catálogo e laranja para os presentes nas do tomo.

Nº de Registro	Status	001	002	003	103	005	006	009	010	011	012	014
69.335	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
69.336	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
69.404	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
69.405	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
69.406	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
70.100	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
71.25/27 e 29	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
71.25	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	SIM	NÃO
71.26	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	SIM	NÃO
71.27	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	SIM	NÃO
71.28	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
71.29	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	SIM	NÃO
74.25	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
75.103	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
75.123	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
75.328	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
75.329	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
75.331	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
76.1659.1	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
76.1659.2	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
76.1659.3	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
76.1659.4	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
76.1659.5	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
76.1659.6	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO
76.97.16	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO

Fig. 2. Tabela elaborada para o levantamento quantitativo de lacunas informacionais. Fonte: Nugep, 2021.

Dito isso, os principais resultados da aplicação dessa metodologia frente aos formulários do catálogo e tomo dos objetos de bumba meu boi do Maranhão, sob a guarda do MFEC foram os seguintes: o total de números de registros aplicados na tabela foram 117. Constatou-se um total de 53 metadados ativos, ou seja, preenchidos nos formulários analisados) referentes ao formulário do catálogo e 27 para o formulário do tomo.

O preenchimento das linhas em branco foi realizado de maneira horizontal. Assinalou-se sim para os metadados preenchidos, de acordo com o número de registro do objeto analisado. E não para os metadados não preenchidos. Ao final do preenchimento da planilha inteira, foi possível calcular a média de preenchimento de todos os metadados presentes em cada ficha e tirar suas correspondentes porcentagens de preenchimento. Dessa maneira, tornou-se possível a identificação dos metadados mais ou menos preenchidos dentro do conjunto de objetos analisados.

Por último, foram retirados da planilha os metadados que não se encontravam preenchidos em nenhum dos formulários analisados, isto é, que tiveram porcentagem final igual a zero), fazendo assim, com que a planilha tivesse apenas aqueles metadados que foram preenchidos ao menos uma vez em algum dos formulários analisados.

Sendo assim, ao final dessa etapa, chegou-se a um total de 38 (71,69%) metadados preenchidos pelo menos uma vez nos formulários do catálogo, e 16 (59,25%) metadados preenchidos ao menos uma vez nos formulários do tomo. Porém, se observou que apenas 12 (22,64%) metadados foram preenchidos 100% das vezes nos formulários do catálogo, e 6 (22,22%) nos formulários do tomo – números muito abaixo da média ideal de preenchimento.

Os principais metadados do formulário do catálogo com a maior porcentagem de preenchimento, sendo ela de 100%, foram os seguintes: status, código da biblioteca (001), identificação do objeto (002), nº de registro (003), tipo de objeto (005), nível de catalogação (006), separata (009), autor (016), restrições (090) e

materiais (095). Quanto aos metadados 998 e 999, que também tiveram a porcentagem máxima de preenchimento, eles equivalem aos códigos gerados pela base de dados.

Quanto aos principais metadados com preenchimento de 100% do formulário do tomo, estes foram: ID. título (800), tomo (801), status (807), fornecedor (821) e outros documentos (835). Já o metadado 997, com porcentagem de preenchimento máxima, equivale a um código gerado pela própria base de dados. Além disso, tanto o metadado código da biblioteca quanto o ID. título são metadados de preenchimento automático feitos pela própria base de dados do PHL@Elysio.

Tais resultados permitiram observar uma carência no preenchimento de informações relacionadas ao histórico e trajetos dos objetos estudados. Mantendo as taxas mais altas de preenchimento para os metadados dedicados à identificação do objeto, ou seja, número de registro, nome, autor e material.

Concluindo, tal forma de levantamento permitiu que fosse percebido pela pesquisa que, atualmente (maio de 2022), a porcentagem de metadados possíveis de preenchimento, em contraponto aos já preenchidos dentro da documentação referente aos objetos de bumba meu boi do Maranhão se mostra baixa. Porém, é importante destacar que tal conclusão se deve em partes ao fato da instituição não possuir documentos suficientes referentes às obras mais antigas, vindas da atuação da campanha pelo país.

#### Etapa de análise da base de dados PHL@Elysio

Para a concepção da próxima etapa da pesquisa, e buscando fontes bibliográficas já valiosas na área da documentação museológica, foram consultadas as seguintes obras: *Declaração de princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus: categorias de informação do CIDOC*, de 2014, e o *Spectrum 4.0: padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido*, de 2016. Significativas publicações voltadas à criação de normas e padrões com objetivo de otimizar a



gestão e documentação de coleções, sendo a primeira, uma obra originalmente publicada pelo Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus/Conselho Internacional de Museus (CIDOC/ICOM). E a segunda, uma obra publicada originalmente pela Collections Trust, organização britânica voltada a trabalhos relacionados a museus, bibliotecas, galerias e arquivos.

Ambas as obras foram traduzidas e publicadas em versão brasileira pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, como parte da coleção de livros intitulada *Gestão e documentação de acervos: textos de referência*, concebida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, pelo Museu da Imigração e pela Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria da Cultura.

Essas obras não só serviram de base para pesquisa, como também foram cruciais para a

elaboração de uma planilha que permitisse a análise da base de dados utilizada pelo MFEC. Tal planilha foi criada por meio da plataforma Microsoft Excel, e foi intitulada como “Análise checklist: metadados”.

Os objetivos dessa etapa foram:

(1) analisar se os metadados selecionados contemplam as necessidades que os objetos da coleção bumba meu boi do Maranhão demandam; (2) analisar se os tópicos aquisição e catalogação contemplam as necessidades que os objetos da coleção bumba meu boi do Maranhão demandam; e, por fim, (3) realizar um diagnóstico da atual situação em que se encontra a base de dados PHL@Elysio para com as necessidades e demandas que os objetos da coleção bumba meu boi do Maranhão exigem. As colunas da planilha foram organizadas entre contempla, parcialmente, não contempla e inexistente (Fig. 3).

<b>Análise Checklist - Metadados</b>	
Contempla	equivale aos metadados existentes na base de dados que permitem o preenchimento da informação referente ao subtópico analisado.
Parcialmente [contempla]	equivale aos metadados existentes na base de dados que, apesar de não ideais, contemplam de maneira adaptada a informação referente ao subtópico analisado.
Não contempla	equivale aos metadados que, mesmo existentes na base de dados, não são suficientes para o preenchimento da informação referente ao subtópico analisado ou não dedicam-se exclusivamente ao subtópico analisado.
Inexistente	para aquelas informações que não conseguem ser inseridas na base de dados, seja por não existirem metadados dedicados ao assunto, seja por falta de adaptações.

Fig. 3. Critérios para preenchimento da tabela “Análise checklist: metadados”.

Fonte: Nugep, 2021.

Além disso, outras informações consideradas relevantes a partir da pesquisa, assim como observações foram adicionadas na planilha no formato de comentários.

Sendo assim, foi possível analisar em níveis o quanto os campos e metadados que o PHL disponibiliza conseguem contemplar os

tópicos organizados em linhas. De tal modo, esse modelo permitiu avaliar metadados que demonstram insuficiências para contemplar certas necessidades que objetos da cultura popular demandam, tal qual o histórico do objeto, que corresponde ao subtópico experiência pessoal do proprietário (Fig. 4).

Análise Checklist - Metadados						
Museu de Folclore Edison Carneiro (M FEC)						
Tópicos	Nº	Subtópicos	Contempla	Parcialmente	Não contempla	Inexistente
<b>1. Aquisição</b>	1.1	Fonte / origem da aquisição	✓			
	1.2	Antigo proprietário				✓
	1.3	Tipo de aquisição		✓		
	1.4	Data de aquisição		✓		
	1.5	Justificativa / razão da aquisição				✓
	1.6	Número anterior			✓	
	1.7	Outro tipo de número				✓
	1.8	Experiência pessoal do proprietário				✓
	1.9	Transferência de título				✓
	1.10	Autorização da aquisição				✓
	1.11	Condições da aquisição			✓	
	1.12	Preço da compra				✓
	1.13	Avaliação Monetária				✓
<b>2. Catalogação</b>	2.1	Número do objeto	✓			
	2.2	Outro número			✓	
	2.3	Nome do objeto	✓			
	2.4	Número de objetos	✓			
	2.5	Localização atual	✓			
	2.6	Breve descrição	✓			
	2.7	Histórico do objeto	✓			
	2.8	Características distintivas	✓			
	2.9	Histórico de publicações			✓	
	2.10	Comentários	✓			
	2.11	Tipologia	✓			
	2.12	Cor				✓
	2.13	Dimensão	✓			
	2.14	Inscrição	✓			
2.15	Material	✓				
2.16	Fotografia			✓		
2.17	Referência a outros arquivos			✓		

Fig. 4. Tabela “Análise checklist: metadados”.

Fonte: Nugep, 2021.

Por intermédio da análise perante os metadados adaptados pelo museu no PHL@ Elysio, chegou-se a um total de 13 metadados que contemplam, sete que parcialmente contemplam, um que não contempla e oito inexistentes.

Importante destacar que os subtópicos referentes ao antigo proprietário e a experiência pessoal do proprietário, geralmente coletados durante o processo de aquisição dos objetos, foram assinalados como inexistentes e não contemplam – lê-se em ordem – dentro da pesquisa. O que se contrapõe o exposto por Mendonça, quando trata a respeito da documentação de assunto semelhante em papel – a história da utilização desses objetos.

Dessa forma, é curioso pensarmos que existe um metadado dedicado ao histórico do objeto (assinalado como contempla na pesquisa). Tal metadado, apesar de conter informações históricas, não se dedica exclusivamente a buscar compreender a maneira

como tal objeto era utilizado pelo antigo proprietário por meio de relato.

Inclusive, vale assinalar que, dentro do levantamento de lacunas informacionais, o metadado dedicado ao assunto, intitulado no formulário do catálogo como dados históricos, possui apenas 48,70% de metadados preenchidos. Fato que, dada a importância do assunto para se obter referências históricas a respeito dos usos, trajetos e significados desses objetos, a taxa de preenchimento demonstra-se baixa.

Outro subtópico interessante a ser analisado refere-se às características distintivas dos objetos, assinalada como contemplada dentro da pesquisa e correspondendo aos metadados técnica de confecção, materiais, assinaturas e marcas, inscrições e dimensões do objeto dentro do PHL@ Elysio. Suas porcentagens de preenchimento, em contraponto ao histórico, demonstraram-se altas – à exceção de assinaturas e marcas e

inscrições. Sendo eles (em ordem): 95,70%; 100%; 1,70%; 0,90% e 85,50%.

Análogo a este subtópico, outro importante metadado para a identificação do objeto é a fotografia, que acabou sendo preenchida ao longo da análise como parcialmente. Isso se deve por conta de que, apesar de crucial para a primeira identificação visual e dinâmica do acervo, esse metadado dentro da base de dados PHL@Elysio apresenta alguns problemas quanto à geração de link dessas fotografias. O que dificulta, em parte, a inserção das imagens na base de dados.

Fora o problema citado anteriormente, Pougy destaca:

*Acho que o maior problema aqui é que nem todo o acervo está fotografado. Em 2005 tivemos apoio da Fundação Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social na realização do projeto ‘Aprimoramento dos Sistemas de Catalogação Informatizada do Acervo’, quando foram fotografados cerca de 40% dos objetos. Grande parte do que já está documentado ainda não foi fotografada, então, para minimizar essa falta, a partir de 2012 passamos a utilizar as câmeras de celular para fotografar os novos objetos a serem catalogados.*

Consequentemente, o metadado dedicado a inserção de imagens, intitulado código HTML apresenta apenas 46,20% de preenchimento. Porcentagem essa que, dada sua importância, é baixa.

Ao final da análise, foi possível observar que o tópico dedicado aos assuntos relacionados à etapa de aquisição demonstrou que os metadados utilizados pelo MFEC na base de dados são insuficientes para documentar assuntos relacionados ao histórico do ponto de vista do antigo proprietário. Porém, vale ressaltar que tal fato justifica-se pelos formulários disponibilizados dentro do PHL@Elysio referirem-se apenas ao catálogo e ao tombo. Não existindo um formulário exclusivamente dedicado à aquisição ou à entrada desses objetos.

Esse por sua vez, ainda se atém ao processo realizado por meio de fichas de inventário em

papel, mesmo embora algumas dessas fichas tenham sido digitalizadas e disponibilizadas em arquivo na base de dados. Método esse que não permite buscas avançadas por informações de dentro dessas fichas.

Em contraponto a isso, o tópico dedicado aos assuntos relacionados à etapa de catálogo demonstrou a existência de possibilidades de preenchimento dentro das possibilidades de metadados disponibilizados na base. Além disso, suas porcentagens de preenchimento foram consideravelmente altas.

Todavia, apesar de não serem incluídos, o MFEC realiza esporadicamente atualizações de dados frente a informações trazidas pelos detentores dentro dos formulários de catálogo e tombo, isto é, metadados exclusivos para documentar relatos ou falas dos próprios detentores dos saberes tradicionais dentro. Seja com ajuda de visitas técnicas pela reserva, seja por meio de entrevistas com profissionais do próprio CNFCP.

Importante destacar que tais atualizações são feitas tanto na documentação em papel, quanto na base de dados, sendo incluídas informações quanto ao assunto no metadado observações. E, de acordo com Pougy, o museu tem buscado ouvir os detentores de saberes, a fim de atualizar informações inexistentes ou perdidas a respeito de seu acervo:

*A gente visitava a reserva com o artista. E nesses momentos começaram a acontecer coisas muito interessantes, de reconhecimento de objetos, de identificação. Muitos objetos que a gente tem como origem ignorada, ou como autor consequentemente ignorado, os próprios artistas identificavam. Então, a gente pegou essa informação e corrigiu na ficha (Pougy 2022).*

Fora isso, e para além de um olhar focado na documentação museológica, o MFEC já buscou dos próprios artistas a restauração de alguns de seus objetos:

*O Adalton restaurou coisas pra gente, a filha dele também restaurou algumas peças dele. Aliás, “O Circo”, o Adalton acabou modificando [...] era uma peça inteira [...]*

*ele acabou partindo a peça pra gente poder manusear melhor* (Pougy 2022).

E, apesar de não existir qualquer projeto ou procedimento que foque na busca pela troca com os detentores dos saberes tradicionais, é nítido o desejo do museu quanto ao assunto, que já busca a partir dessas experiências relatadas o diálogo com esses artistas.

### Considerações finais

A partir do levantamento histórico a respeito do Museu de Folclore Edison Carneiro, seus processos de documentação até a chegada da informática, foi possível observar seu esforço em vista da busca pela sua atualização e difusão de seu acervo. Com o início da implementação da base de dados PHL@Elysio, o museu passou a disponibilizar ao grande público informações a respeito de seus objetos, mantendo suas consultas para acesso livre.

Para além disso, o MFEC buscou realizar adaptações na maneira de se documentar, perante as necessidades que o acervo de cultura popular demanda. Seja por meio da criação de novos metadados ou pela adaptação de outros já existentes dentro da base de dados. Logo, sendo possível observar o empenho de uma instituição pública, com número reduzido de funcionários encarregados pela base de dados, no empenho em manter seu acervo no ponto de vista da documentação museológica, preservado.

E ainda, apesar do museu não possuir um programa, projeto ou normas voltadas à busca por informações inexistentes ou perdidas a respeito de seus objetos junto às suas próprias comunidades de origem, ou junto aos detentores dos saberes tradicionais, foi observado um esforço e predisposição quanto a isso.

Com base na aplicação da metodologia exposta no decorrer deste artigo, foi possível observar os pontos fortes e fracos quanto à documentação da instituição, incluindo áreas que necessitam de uma revisão e atenção

maiores. Dessa forma, contribuindo não apenas com o diagnóstico da documentação, como também contribuindo para se repensar as maneiras como tal procedimento tem sido realizado, inclusive sendo possível integrá-lo como parte do plano museológico institucional e com base nas informações levantadas, implantando e/ou programando mudanças que alterarão seu percurso e inovar seus processos.

Assemelhando-se a um diagnóstico museológico ao qual irá colaborar para uma visão integrada e articulada do assunto, ou de um problema específico e até a elaboração de “indicadores de avaliação, associados ou não ao estabelecimento de protocolos e estratégias de controle dos padrões de qualidade” (Cândido 2014: 44).

Dessa maneira, em perspectivas futuras, também se torna interessante a realização de uma análise a partir da Escala de Participação Cidadã (EPC). Metodologia criada em 2020 por Lorena Querol, Elizabete Mendonça e Ana Flávia para avaliação dos processos de inventário participativo do patrimônio imaterial, que é passível de adaptação para avaliação do grau de participação dos detentores dos saberes tradicionais dentro dos processos de documentação museológica no Museu de Folclore Edison Carneiro.

Por fim, foi evidenciada a predominância de lacunas informacionais a respeito dos objetos do bumba meu boi do Maranhão dentro da base de dados, que manteve priorizados metadados relacionados apenas à identificação desses objetos, ou seja, número de registro, nome, autor e material. Não atendo-se a informações quanto ao seu histórico, origem, trajetos ou até seus grupos e sotaques. Fator esse que apenas reforça a importância de se estabelecer um diálogo com os detentores dos saberes tradicionais, trazendo-os como colaboradores para uma documentação museológica que busque o protagonismo desses artistas. E, dessa forma, buscando “identificar aquilo que não foi achado” (Cury 2021), ou seja, as informações que preencherão as lacunas informacionais identificadas ao longo da pesquisa.

## Agradecimentos

Primeiramente agradecer a todos os coordenadores do projeto de pesquisa “Objetos/coleções de cultura popular sob a guarda de museus do estado do Rio de Janeiro”: Elizabete Mendonça, minha eterna

incentivadora; Elizabeth Pougy, pela parceria e apoio na realização de trabalhos; e Daniel Reis, pelo apoio e busca por novos olhares. Agradeço igualmente a Jaddy Nascimento e ao Thiago Lucas pelo companheirismo dentro das atividades realizadas dentro do Nugep/Unirio.

GOMES, M. Informational gaps in museum documentation: an analysis on Bumba Meu Boi of Maranhão collection under the custody of the Edison Carneiro Folklore Museum. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 197-214, 2023.

**Abstract:** This article intends to address the importance of the development and application of new methodologies, based on the search for an analysis and diagnosis of the current situation of museological documentation in museums with custody of objects of popular culture. Also, it seeks to publicize some of the preliminary results obtained from the experience of analysis of the museum documentation applied regarding the objects related to the Bumba Meu Boi of Maranhão, under the custody of the Edison Carneiro Folklore Museum (ECFM) in the research project “Objects/collections of popular culture under the custody of museums of the state of Rio de Janeiro”. In addition, this article seeks to briefly address the historicization of the ECFM and the main events prior to its creation, such as the institution of the Brazilian Folklore Defense Campaign (BFDC) until its transformation into the current National Center of Folklore and Popular Culture (NCFPC).

**Keywords:** Database; Popular Culture; Museological Documentation; Edison Carneiro Folklore Museum; Museology.

## Referências Bibliográficas

Abreu, R. 1990. Por um museu de cultura popular. *Ciências em museus* 2: 61-72.

BRASIL. Decreto nº 43178, de 05 de fevereiro de 1958. Institui a Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro. *Diário Oficial da União*, p. 2504, 7 fev. 1958. Disponível em: <<https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/91013-institui-a-campanha-de-defesa-do-folclore-brasileiro.html>>. Acesso em: 17/09/2021.

Cândido, M. M. D. 2014. Cartas de navegação: planejamento museológico em mar revolto. *Cadernos de Sociomuseologia* 48: 35-56.

Ceravolo, S. M.; Tálamo, M. de F. G. M. 2000. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 10: 241-253.

CIDOC/ICOM – Comitê Internacional de Documentação/Conselho Internacional de Museus. 2014. *Declaração de princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus: categorias de informação do CIDOC*. Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

- COLLECTIONS TRUST. 2014. *Spectrum 4.0: padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido*. Tradução: Alexandre Matos. Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.
- CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. 2014a. *Manual de Registro e Catalogação do Acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro*. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.
- CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. 2014b. *Tecnologia da informação e informatização de acervos*. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.
- Cury, M. X. 2021. As coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena – Percurso documental, requalificação e colaboração. *Anais do Museu Paulista* 29: 1-39.
- Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2022. *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Tesouro\\_de\\_Folclore\\_e\\_Cultura\\_Popular\\_Brasileira.PDF](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Tesouro_de_Folclore_e_Cultura_Popular_Brasileira.PDF)>. Acesso em: 09/02/2022.
- Keller, P. 2011. Artesanato em debate: Paulo Keller entrevista Ricardo Gomes Lima. *Revista Pós Ciências Sociais* 8: 187-210.
- Mendonça, E. de C. 2008. *Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular: narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004[2006])*. Tese de doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Mendonça, E. de C.; Sousa, J. N. P. G. de. 2020. Coleções visitáveis: relatos de experiência entre as práticas de ensino sobre documentação em museus e de pesquisa para a gestão na Unirio. *Revista CPC* 15: 375-398.
- Oliveira, E. M. S. de. 2009. *Manual do PHL 8.2*. InfoArte, Gurupi. Disponível em: <[acervos.cnfcp.gov.br/phl82/pdf/manual\\_phl82.pdf](http://acervos.cnfcp.gov.br/phl82/pdf/manual_phl82.pdf)>. Acesso em: 22/11/2021.
- Oliveira, V. D. E. de. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira. In: *Anais do XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO: memória e patrimônio*, 2010, Rio de Janeiro.
- Oliveira, V. D. E. de. 2011. *Museu de Folclore Edison Carneiro: poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira*. Tese de doutorado em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. PromoArt. Disponível em: <[http://cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=128](http://cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=128)>. Acesso em: 09/03/2023.
- Querol, L. S.; Mendonça, E. de C.; Miguel, A. F. 2020. A participação cidadã nos processos de inventariação do Patrimônio Cultural Imaterial: casos de Brasil e de Portugal. *Interseções* 22: 21-51.
- Rocha, L. M. 2019. Novos tempos, novos processos: conexões entre universos sem pontes. *Museologia e Patrimônio* 12 10-35.

## Guerrilla Girls e o Masp: questionando a desigualdade de gênero nos museus

Letícia Saracini Duarte\*

DUARTE, L.S. Guerrilla Girls e o Masp: questionando a desigualdade de gênero nos museus. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 215-226 2023.

**Resumo:** O grupo Guerrilla Girls é formado por artistas ativistas do feminismo e suas obras denunciam a falta de visibilidade e espaço de minorias sociais – como as mulheres, LGBTQIA+, negros e latinos – nos universos museológico e artístico. Em 2017, o grupo fez sua primeira exposição individual no Brasil, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), apresentando obras que demonstram a disparidade entre artistas homens e artistas mulheres no tocante à inclusão de suas produções na narrativa de museus e galerias de arte. Isto posto, o foco deste artigo recai especificamente na produção artística das Guerrilla Girls, que se refere à desigualdade de gênero e que foi exposta na mostra do Masp.

**Palavras-chave:** Guerrilla Girls; MASP; Estudos de gênero; Arte feminista; Museologia e gênero.

### Introdução

Este artigo é fruto do projeto de iniciação científica “Guerrilla Girls: arte e crítica feminista nos museus”. A pesquisa é sobre o grupo Guerrilla Girls, uma união de artistas mulheres anônimas cujas obras são elaboradas com o intuito de denunciar e criticar os universos artístico e museológico em relação à falta de espaço e visibilidade de certas parcelas sociais, classificadas como minorias – mulheres, negros, latinos e pessoas LGBTQIA+ – nas autorias de obras de arte. Como esse assunto é vasto, a pesquisa se deteve na análise da desigualdade de gênero entre homens

e mulheres, até porque esse tópico é o mais discutido no trabalho artístico das Guerrilla Girls, além de ser o que mais interessa à iniciação científica.

A escolha desse tema ocorreu após a exposição “Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017” no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), que reuniu as principais obras do grupo em forma de retrospectiva. Essa, que foi a primeira exposição individual das ativistas no Brasil, é aqui analisada em seus aspectos materiais e ideológicos, bem como sua influência no movimento de revisão da história da arte que está acontecendo no país. Esse movimento busca rever as desigualdades que existem no universo museológico e artístico em relação à falta de espaço de minorias tanto no corpo de funcionários de uma instituição cultural, quanto em seu acervo. Um dos focos dessa onda, que também é o mesmo

\* Bacharela e licenciada em Letras (português e inglês) pela Universidade de São Paulo; artigo desenvolvido como parte da bolsa de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. <leticia.saracini.duarte@gmail.com.br>

desta pesquisa, é a desigualdade entre artistas homens e mulheres.

Para tanto, o artigo foi pensado em duas partes: a primeira apresenta a trajetória e atuação das Guerrilla Girls; e a segunda analisa a exposição do grupo no Masp e sua repercussão no Brasil. O intuito é levantar questões relacionadas à invisibilidade das mulheres como artistas a partir dos dados trazidos pelas obras das guerrilheiras e da política de exposição do Masp, relacionando essas informações com outros estudos sobre desigualdade de gênero.

A perspectiva adotada neste texto é a da museologia social com ênfase na questão de gênero. Essa linha de pesquisa reforça o caráter de compromisso social dos museus e, portanto, exige deles uma postura plural e de representatividade em relação à sociedade. No caso da ênfase em gênero, o foco é a inclusão nos acervos e exposições de instituições museais da produção artística desenvolvida pelas mulheres, elemento essencial para que novas narrativas se apropriem do espaço museológico (Rechena 2014).

### Guerrilla Girls: trajetória e atuação

O grupo Guerrilla Girls se formou a partir de um evento em 1984: a exibição de arte internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A mostra, apesar de se autointitular internacional, exibiu apenas treze artistas mulheres, embora contasse com a participação de 169 artistas. Essa proporção está longe de representar o *universal*, já que as mulheres representavam 49,9% (2,38 bilhões) da população mundial naquela época (The World Bank 2022). Logo, se a exposição era internacional, as mulheres deveriam ocupar um espaço proporcional a tal porcentagem, o que não ocorreu. Essa discrepância entre a presença de artistas mulheres e a de homens chamou a atenção de ativistas feministas que protestavam em frente ao MoMA no dia da abertura da exibição de arte, contra a falta de espaço e oportunidade do sexo feminino nos meios museológico e artístico. A partir disso, essa mesma massa de ativistas se reuniu e criou

um grupo anônimo, chamado Guerrilla Girls, cujo objetivo é conscientizar as pessoas acerca da desigualdade de gênero no mundo da arte e dos museus usando a própria arte como caminho. O argumento principal de suas obras é que a arte que é exposta, a arte que entra nos catálogos e exposições, não é escolhida puramente por motivos estéticos, mas sim por escolhas ideológicas do grupo social dominante – no caso, os homens brancos e ricos. Essas escolhas acabam por perpetuar um discurso que exalta a capacidade criativa da camada de maior poder na sociedade enquanto exclui as demais, sob o pretexto de que se trata de uma questão de falta de talento ou escassez de artistas mulheres. Mas, na verdade, isso é um processo social e cultural pré-estabelecido, portanto passível de mudança, segundo a perspectiva das guerrilheiras e deste artigo.

As reuniões das Guerrilla Girls funcionavam da seguinte forma: elas se juntavam para criar pôsteres que denunciavam o sexismo nas galerias e museus, em seguida saíam por Nova York colando essas obras em postes e muros de ruas movimentadas para que todos – não só aqueles que frequentam o “seleto” mundo da arte – pudessem ter acesso a esse tipo de informação. É interessante ressaltar que suas atividades se estabeleceram de forma marginalizada, às margens dos museus e das galerias de artes. Ou seja, com isso elas não denunciavam apenas a falta de oportunidade e espaço das outras artistas mulheres, mas a delas próprias, pois também estão incluídas nesse cenário. Além disso, durante suas ações de colagem de pôsteres por Nova York, as Guerrilla Girls também coletavam ideias que ouviam das pessoas que paravam para ver suas obras, ampliando ainda mais o debate a respeito da discriminação de gênero.

Junta-se a esse quadro o fato de que a formação do grupo ocorre no decorrer da Segunda Onda Feminista (que se inicia em meados de 1960 e vai até 1980), momento em que surgem com força críticas, livros e ativistas que denunciam o sexismo e o racismo sistêmicos. Embora tais assuntos não fossem novidade entre as acadêmicas feministas



e afins, a segunda onda foi revolucionária porque extrapolou a bolha das mulheres declaradamente feministas para alcançar outros públicos, como as donas de casa, as operárias e as mulheres negras. Com todas alerta e mirando o sistema patriarcal, surge uma nova guinada feminista que ataca a condição da mulher em sua raiz, denunciando a crença de que o papel feminino se limita ao universo doméstico e de que elas são incapazes de se expressar criativamente e intelectualmente com legitimidade (Grady 2018).

Esse novo tipo de combate ao sexismo está estampado nos trabalhos das Guerrilla Girls. O grupo não mais insiste na linguagem acadêmica para falar sobre feminismo, mas sim em uma linguagem corriqueira e concreta: suas obras apresentam dados e notícias que tocam diretamente na questão do apagamento da artista mulher nos campos artístico e museológico, evidenciando como tais espaços são responsáveis pela manutenção das relações patriarcais e pela marginalização das profissionais da arte. Afinal, os universos artístico e museológico são historicamente controlados por homens brancos e ricos que reproduzem a mesma estrutura assimétrica de poder que há na dinâmica social. O fato de o mais rico ditar o que é arte é ainda mais evidente nos Estados Unidos, berço das Guerrilla Girls, porque a maioria dos museus e galerias de arte de lá são instituições privadas, portanto pertencentes àqueles que têm dinheiro suficiente para manter o museu e comprar peças para seu acervo. Por se configurarem como um tipo de mercado, a principal forma de comunicação entre tais instâncias e a população se dá por meio da publicidade, transmitindo mensagens que ditam falsamente o que é arte. Por causa disso, as obras das guerrilheiras tomam a forma de pôsteres, outdoors, anúncios, cartazes publicitários e afins, porque elas reagem a esse mercado na linguagem que ele conhece, que ele próprio usa.

Tal estratégia de ativismo é conhecida como *culture jamming*, movimento que data

dos anos 1980 e que segue o princípio de atingir as estruturas de poder a partir das próprias ferramentas corporativas de propaganda que elas usam (Winters 2020). O resultado disso é um estilo de arte que mescla texto e imagem, mas, em vez daquele texto-manifesto longo e acadêmico, é uma composição com frases chamativas e imagens que levantam questões específicas sobre determinada problemática social. Ao apostar nesse tipo de linguagem artística, as Guerrilla Girls não só reprovam o comportamento de museus e galerias de arte, como também acabam por atingir todas as grandes corporações que colaboram com a exclusão da artista mulher utilizando a publicidade como meio para manter a hegemonia de uma ideologia cultural excludente.

Além do grupo produzir pôsteres que criticam diretamente as aberrações que surgem de um sistema sexista, elas subvertem os estereótipos misóginos. No fim da Segunda Onda Feminista criou-se o mito de que as feministas são mulheres enfurecidas, infelizes e que odeiam homens, caricatura que ainda perdura na contemporaneidade para aqueles que não sabem nada sobre feminismo e o temem. As Guerrilla Girls abraçam esse estereótipo, presente desde em sua imagem de ativistas, até em suas obras. Cada artista que faz parte do grupo deve se manter anônima, proposta cujos objetivos são denunciar a condição da mulher artista, que foi ignorada e ocultada pela história da arte (portanto, anônima), e evitar a sexualização das membras por parte dos críticos e do público, como já ocorreu diversas vezes com mulheres. Para manter suas identidades seguras, elas se valem de dois recursos: um é adotar como pseudônimo o nome de uma artista mulher já falecida; o outro é vestir uma máscara de gorila de feição ameaçadora, com suas presas de fora, prestes a atacar (Fig. 1).



**Fig. 1:** Guerrilla Girls participando do Protesto pela Vida das Mulheres em Washington, 2004.  
**Fonte:** Guerrilla Girls (2022a).

A alegoria do gorila é central na dinâmica e produção artística do grupo, já que a agressividade típica desse animal se impõe também na criação dos pôsteres, em suas críticas e ações. É por meio do uso do grotesco, da ironia e de uma franqueza intimidadora que as Guerrilla Girls denunciam um sistema que prioriza o trabalho artístico de homens brancos em detrimento de outros tipos de arte. A escolha acertada do grupo em usar tais meios se dá porque a ironia e o grotesco levam o espectador a se interrogar, a se questionar acerca daquilo que está sendo exposto através de determinada obra de arte, já que apresenta uma problemática a partir da construção de um novo significado (Mandel 2010). A junção de todos esses

elementos – o grotesco, a ironia e a franqueza – resulta em um humor ácido, mecanismo que “[...] dessacraliza e quebra códigos. A partir da utilização desta estratégia discursiva, são abordados temas comprometidos [com o assunto abordado] que nos permitem refletir sob outra perspectiva” (Mandel 2010: 4). Ou seja, as Guerrilla Girls trazem uma nova perspectiva para o público ao trabalharem com um humor irônico e feroz.

A obra mais famosa do grupo é o pôster *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (Fig. 2), criado em 1989. Esta produção é fruto de uma visita da Guerrilla Girls ao Metropolitan Museum of Art, em Nova York, onde as ativistas contabilizaram quantas artistas mulheres tinham

trabalhos expostos no museu e quantas das obras reproduziam mulheres nuas. Ao comparar os números, elas se depararam com um resultado que já esperavam: havia pouquíssimas artes de mulheres artistas sendo exibidas e, em compensação, o contingente de nus femininos era numeroso. Pensando nisso, as guerrilheiras elaboraram um pôster que essa disparidade a elementos visuais. A ideia inicial era transformar essa obra em um outdoor, a pedido da Public Art Fund, mas a instituição

rejeitou o *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* alegando que não compreendeu a proposta da arte, que seu significado não estava claro. O grupo, então, divulgou a obra em formato de anúncios que foram expostos nos terminais de ônibus de Nova York. Por fim, este pôster se tornou a obra mais famosa das Guerrilla Girls, sendo reproduzido e requisitado por diversos museus, galerias, centros culturais e afins que sediaram exposições do trabalho das guerrilheiras.



Fig. 2: Obra *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989.

Fonte: Guerrilla Girls (2022a).

Isso prova que o grupo não só falava a respeito da diferença de gênero no universo museológico e artístico, mas estava vivendo isso. Afinal, o pôster foi rejeitado a partir de uma justificativa nebulosa por uma das maiores organizações de apoio ao meio artístico de Nova York, que não apostou no potencial da obra. Por ironia, esta acabou sendo a peça que impulsionou a visibilidade das Guerrilla Girls e é a mais reproduzida delas até hoje. Esse caso é muito parecido com a história de diversas artistas plásticas mulheres – não é preciso ir longe, só pensar em Anita Malfatti, pintora que teve sua obra massacrada em uma crítica escrita por Monteiro Lobato, sendo reconhecida apenas alguns anos mais tarde por sua notoriedade e contribuição primordial para o desenvolvimento do Movimento Modernista no

Brasil. Essas situações não são coincidências, mas efeitos de um sistema que legitima a desigualdade entre os gêneros em todos os âmbitos: seja doméstico, seja público.

A forma de protesto e expressão artística das Guerrilla Girls trouxe visibilidade para o grupo e suas causas, tanto que o que começou pequeno em 1985, com poucas membras e baixo orçamento para a produção das peças, hoje já conta com mais de sessenta ativistas anônimas e seus trabalhos alcançam desde o sul da Ásia, passando pela África e Europa, até o continente americano por completo. De 1985 até 2021, as artistas organizaram 418 exposições, foram agraciadas com 21 prêmios de arte, tiveram suas críticas e história divulgadas em mais de trezentas publicações e ainda participaram de numerosos *talkshows* e *workshops*

(Guerrilla Girls 2022b). Sobre sua atuação no Brasil, as Guerrillas Girls realizaram uma intervenção no Sesc Sorocaba durante a segunda edição do festival “Frestas: Trienal de Artes”. A proposta do grupo foi trazer um “departamento de reclamações”, uma lousa ampla junto a um suporte de giz, permitindo que cada pessoa escrevesse uma reclamação, expressasse uma angústia, fizesse um protesto. Junto a isso, houve também uma roda de conversa entre as membras e o público no dia 23 de setembro, evento que durou 1h30 e discutiu cerca de duzentas obras das Guerrillas Girls. Porém a primeira instalação de grande porte na América Latina a expor o trabalho do grupo aconteceu no Masp, em 2017. A exposição intitulada “Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017”, uma retrospectiva dos 32 anos da atuação do grupo, ocorreu antes mesmo de as artistas terem a oportunidade de realizar uma mostra desse contingente nos museus dos Estados Unidos, país de origem das fundadoras da guerrilha (Guerrilla Girls 2020). E é na perspectiva apresentada na exibição do Masp que este artigo pensa o trabalho das artistas e a desigualdade de gênero nos espaços museológico e artístico brasileiro.

### Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017

No ano de 2017, em paralelo com a mostra “Histórias da sexualidade”, o Masp realizou a exposição “Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017” – a primeira exibição individual do grupo no Brasil. Nela foram expostas 116 obras das Guerrilla Girls, entre elas dois cartazes que foram traduzidos e adaptados para a realidade do Masp, e o museu também proporcionou para o público uma performance-conferência das artistas em seu auditório. Além disso, a edição do catálogo da exposição foi uma publicação inédita no Brasil e no exterior, pois reproduziu todos os cartazes do grupo em vez de se limitar à seleção de um editor (Masp 2017c).

Contando mais sobre os aspectos visuais da mostra, esta se realizou de forma centrada no objeto artístico: os pôsteres. Os cartazes estavam dispostos em ordem crescente, das

obras mais antigas até as mais novas, e dois deles ganharam destaque – a tradução ampliada da obra *The advantages of being a woman artist* e a tradução e adaptação da *Do woman have to be naked to get into the MET? E agora, no Masp?*, pôster que divulgou estatísticas do Masp acerca da quantidade de artistas mulheres que o museu exhibe. As obras foram expostas nas paredes do mezanino do museu, estruturas extensas que medem 2,85m de altura e 25m de largura, pintadas em vermelho vivo, destacando-se assim que o público adentra o piso. Não havia painéis explicativos, apenas legendas de tradução (no caso, todas as obras que estavam em inglês foram traduzidas) e em braile. Essas características dão à exposição um visual interessante, porque as paredes aliadas à disposição dos objetos lembram um mural de rua, cheio de cartazes em tom propagandístico (com frases, cores e figuras chamativas) grudados e quase se amontoando. A simples disposição dos pôsteres revela de forma inteligente a proposta artística das Guerrilla Girls, já que o aspecto de mural de rua se liga diretamente com o propósito da *jam culture* de produzir uma arte de protesto a partir do meio visual e contra-atacando os cartazes de propaganda ao subvertê-los, além de resgatar o *modus operandi* do início da carreira do grupo, fatores comentados na seção passada (Masp 2017a).

Em relação ao discurso da exposição, o Masp focou as obras das Guerrilla Girls que abordam a diferença de gênero nos mundos da arte e da museologia, bem como cartazes que expunham a misoginia e o machismo dos críticos de arte. É interessante que, apesar de sua origem estadunidense, a linguagem artística e a denúncia das guerrilheiras têm sentido quando exibidas nos salões dos museus nacionais, bem como suas críticas são pertinentes devido ao fato da dinâmica dos meios museológico e artístico brasileiros também sofrerem com a desigualdade de gênero. Essa questão fica ainda mais clara ao analisar os dois pôsteres selecionados pelo Masp para serem adaptados e destacados na mostra (Fig. 3 e Fig. 4), porque ambos são uma denúncia passivo-agressiva da condição da mulher artista no mundo contemporâneo, inclusive levando em consideração a realidade brasileira. São eles:

# AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

**Trabalhar sem a pressão do sucesso**  
**Não ter que participar de exposições com homens**  
**Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer**  
**Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos**  
**Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina**  
**Não ficar presa à segurança de um cargo de professor**  
**Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros**  
**Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade**  
**Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos**  
**Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova**  
**Ser incluída em versões revistas da história da arte**  
**Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio**  
**Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila**

UMA MENSAGEM DE UTILIDADE PÚBLICA DAS **GUERRILLA GIRLS** CONSCIÊNCIA DO MUNDO DA ARTE

Fig. 3: Obra *As vantagens de ser uma artista mulher Português*, 2017 (original de 1985).  
Fonte: Masp (2017b).



Fig. 4: Obra *Do woman have to be naked to get into the MET? E agora, no Masp?*, 2017.  
Fonte: Masp (2017b).

Ao enfatizar tais obras, o Masp reconhece que há, sim, uma diferença de gênero no meio museológico e reconhece que tal dinâmica também ocorre em seus salões. É interessante que, para chegar aos dados da obra *Do woman have to be naked to get into the MET? E agora, no Masp?*, 2017, o museu precisou contabilizar quais objetos de seu acervo eram de autoria de artistas mulheres e quantos desses representavam mulheres nuas, prática comum às Guerrilla Girls. Isso endossa o impacto das guerrilheiras como referência no campo dos estudos de gênero nas instituições museológicas e a capacidade delas de provocarem mudanças, senão na política do museu, ao menos na perspectiva de quem trabalha e o frequenta. Afinal, o Masp foi levado a rever seu acervo por influência do grupo, o que culminou em uma autocrítica e revelou para o público que a desigualdade de gênero é um fato mesmo nos museus abertos a discuti-la.

A ausência de artistas mulheres no meio museológico brasileiro é notada desde a abertura de cursos de artes visuais no país. Até 1892 as mulheres eram proibidas de frequentar as aulas de modelo vivo, “[...] justamente o gênero mais apreciado pelo sistema, a pintura de história, o que as obrigou a se exercitarem em gêneros inferiorizados, como as naturezas-mortas e paisagens” (Simioni & Lima Júnior 2018: 44). Essa decisão rebaixou as artistas a um status de inferioridade, já que elas eram impedidas de estudar formalmente o estilo artístico de prestígio social, atrasando o desenvolvimento de suas habilidades e de sua entrada no universo da arte e das exposições. O estigma de um suposto amadorismo da mulher artista permaneceu, tanto que no século XX, mesmo com o universo museológico brasileiro sendo ocupado em peso por profissionais mulheres, ainda havia uma nítida preferência pela arte produzida por homens, principalmente daqueles em posições privilegiadas – branco, rico e com contatos dentro de galerias de artes e de museus.

É só com os movimentos feministas da década de 1960 que a desigualdade de gênero nesses ambientes começa a ser discutida,

pois as ativistas cobram as instituições culturais devido à ausência das artistas mulheres em seus acervos. O Masp, embora tenha se engajado apenas na década seguinte, é um exemplo de instituição que foi impactada pela luta feminista. Foi nele que ocorreu a primeira celebração pública do Dia Internacional da Mulher no Brasil, em 8 de março de 1976, após o golpe civil-militar em 1964. Apesar disso, em 2016, apenas 20% do acervo do museu era composto por obras de artistas mulheres e apenas 6% desses objetos estavam expostos nos salões (Oliveira & Queiroz 2017). No ano seguinte, como constatou o cartaz *Do woman have to be naked to get into the MET? E agora, no Masp?*, o percentual continuou o mesmo: somente 6% dos artistas do acervo em exposição eram mulheres.

Apesar desse cenário desanimador, vale destacar o impacto de receber uma exposição como a das Guerrilla Girls na política e dinâmica do museu. O Masp alterou sua missão em 2017, mesma época da estreia de “Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017” em seu mezanino, sendo seu novo objetivo a pluralidade de narrativas.

*O MASP, Museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras (Masp 2017d).*

Em 2017 outras alterações ocorreram com o mesmo propósito de abarcar a diversidade, como a reformulação do questionário do público que frequenta o Masp. As novas questões foram pensadas com o propósito de mapear a heterogeneidade dos visitantes, então foram incluídas perguntas a respeito do gênero, orientação sexual, geração, religião, raça/cor e etnia. Por causa disso, foi possível constatar que nesse mesmo ano 50% dos visitantes do museu eram mulheres, demonstrando a assertividade do Masp em sediar a exposição das Guerrilla

Girls, abrindo-se a discussões de gênero como as propagadas pelas guerrilheiras. Essa postura inédita da instituição levou à mudança, em 2019, de sua política de exposição: criou-se um eixo temático de pesquisa e exposição intitulado “As histórias feministas/histórias das mulheres”, frente que busca incluir narrativas e artistas mulheres nas narrativas veiculadas pelo museu. É interessante notar que todas essas transformações ocorreram com a vinda das Guerrilla Girls e após a mostra do grupo,

apontando não só para uma evidente renovação na perspectiva da gestão de curadoria e pesquisa do museu, como para a capacidade do grupo de provocar as instituições culturais quanto à desigualdade de gênero que propagam e fazer com que elas tomem ações concretas. E isso não só no Masp, mas também em outras instituições, como mostra a obra *These galleries show no more than 10% women artists or none at all, recount 2015*, exibida na exposição das Guerrilla Girls no Masp (Fig. 5).



Fig. 5: Obra *These galleries show no more than 10% women artists or none at all, recount 2015*.

Fonte: Masp (2017b).

Este pôster (Fig. 5) mostra recontagem do acervo em exibição das principais galerias de arte de Nova York, entre elas: Mary Boone, Marian Goodman, Marlborough, Pace e Sperone Westwater. Em 1985, as instituições citadas não exibiam sequer 10% de obras de artistas mulheres, porém em 2014 esse parâmetro subiu para 20%. Longe de ser uma porcentagem satisfatória, é notável o impacto que a crítica das Guerrilla Girls teve nessas galerias, já que em 29 anos a quantidade de obras de artistas mulheres expostas dobrou. Pode-se argumentar que não há como provar a influência do grupo na mudança de representação da artista mulher nas instituições expostas no pôster, porém esse mesmo movimento é visto no Masp, indicando que, realmente, a arte crítica das

guerrilheiras de certa forma impulsiona os museus e galerias a uma mudança. Se em 2017 as Guerrilla Girls constataram que somente 6% do acervo em exposição no Masp era de autoria feminina, em 2022 essa porcentagem atingiu 21,5% (Acayaba & Figueiredo 2022). Ainda insuficiente, mas é um avanço.

O sucesso da exposição “Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017” se mostrou não só no olhar mais atento do Masp sobre a questão da diferença de gênero nas narrativas museais, mas também no apreço do público. Das mostras que ocorreram no ano de 2017 no museu, a das Guerrilla Girls foi a terceira mais citada nos veículos de informação brasileiros, chegando a impressionantes 340 referências. A publicação sobre o trabalho delas, elaborada pela instituição, teve duas edições inéditas no

Brasil que, juntas, colocaram em circulação 6 mil exemplares. Por fim, em 2017, ano de exibição da mostra, o Masp recebeu 454.031 visitantes, um crescimento de 11% em relação ao período anterior (Masp 2017c). Isso quer dizer que o trabalho artístico do grupo, a crítica e as reflexões propostas por elas acabaram por atingir muito mais do que os funcionários e frequentadores recorrentes do museu, pois alcançaram um público para além das paredes do Masp – reforçando, mais uma vez, o poder da arte das Guerrilla Girls nos universos museológico e artístico.

Para corroborar o argumento dos trechos anteriores, este artigo traz os casos de dois importantes museus de arte brasileiros que alteraram sua política de acervo e de exposição após entrarem em contato com a obra e crítica do grupo Guerrilla Girls.

O primeiro é o Museu de Arte do Rio (MAR). A instituição possuía apenas 10,1% de artistas mulheres no acervo em exposição e dos 7.494 itens em seu acervo total apenas 758 obras tinham a autoria consignada a mulheres. Mas em 2018, em um esforço conjunto após a equipe de pesquisa e acervo serem influenciados pela onda revisionista que questiona a desigualdade de gênero no âmbito museológico – movimento puxado pela “[...] revisão das políticas de exposição e das coleções do MASP [...] que incluiu, ainda em 2017, a mostra retrospectiva do grupo de artistas e ativistas feministas estadunidenses Guerrilla Girls” (Oliveira 2020: 293) –, os funcionários do corpo do museu iniciaram um trabalho de expansão de peças de autoria de mulheres. Para isso, inauguraram a mostra “Mulheres na coleção MAR”, tanto para divulgar a arte das poucas artistas mulheres de seu acervo, quanto para atrair doações de obras de autoria feminina. Esse esforço resultou na arrecadação de obras de 142 artistas, a maioria brasileiras e providas da Feira de arte do Rio (ArtRio).

Já o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs), principal museu de arte de Porto Alegre e do estado, já apresentava uma perspectiva um pouco mais animadora em relação à quantidade de artistas mulheres em seu acervo: 35% de seu patrimônio, que totaliza

5 mil obras, é de autoria feminina. Porém essas artistas são pouco expostas ou sequer chegam a ter uma exposição exclusiva, ficando restritas a nichos de gênero, sendo lembradas apenas em mostras que trazem o feminino como temática principal (Seganfredo 2019). Mas esse cenário se alterou a partir de 2019, quando o número de artistas mulheres nas exposições temporárias quase se equiparou ao de homens, eram dezesseis obras de autoria masculina e treze de feminina. As escolhas inéditas da curadoria ocorreram porque o Margs aderiu ao movimento nacional de revisionismo da história da arte, procurando dar visibilidade às artistas mulheres que compunham seu acervo e de cuja proporção, até então, nem mesmo o museu tinha ideia. Essa quantidade só pode ser apurada devido ao trabalho do grupo Mulheres nos Acervos (Mulheres no Acervo 2020), liderado pelas pesquisadoras de história da arte Cristina Barros, Marina Roncatto, Mel Ferrari e Nina Sanmartin, que fazem um trabalho de campo parecido com o das Guerrilla Girls. As quatro fizeram um levantamento dos dados acervísticos das três principais instituições culturais de Porto Alegre – Pinacoteca Aldo Locatelli, Pinacoteca Ruben Berta e Margs –, para divulgar seus resultados quantitativos e qualitativos para o público e para as instituições. É por causa delas que este artigo pode ter acesso a tais dados e colaborar ainda mais com a discussão sobre a falta de espaço e visibilidade da artista mulher.

### Comentários finais

O repertório artístico e o ativismo das Guerrilla Girls levaram muitos museus a reconhecer a falta de espaço das artistas mulheres em seu acervo e exposições, transformando a perspectiva do público e das instituições culturais sobre a desigualdade de gênero no universo museológico e artístico. O grupo praticamente foi o primeiro censo medidor da diferença de gênero nos museus, já que contabilizou por si próprio os acervos das instituições culturais e transformou este trabalho em dados importantíssimos que



acabam por mapear essa problemática ao longo dos anos. A discussão promovida pela arte das guerrilheiras as tornou referência no campo do ativismo feminista, tanto que elas seguem atuando até hoje, em diversos países.

A respeito da influência do tipo de arte das Guerrilla Girls e do movimento revisionista no Brasil, percebe-se o quanto a dinâmica de gênero mudou nas instituições brasileiras, passando de um campo pouco discutido e limitado a exposições sobre mulheres para uma inspeção das políticas internas e do acervo do museu quanto à falta de espaço de obras de autoria feminina. No caso do Masp, o impacto foi profundo e evidente, além de ter atingido uma parcela de seu público.

Mas é importante ressaltar que ainda não é o suficiente, pois o acervo do museu continua a ter poucas obras de artistas mulheres e a problematização da desigualdade de gênero no universo museológico e artístico ainda não atingiu as instituições culturais brasileiras que não as centrais. Ficam as seguintes reflexões: até que ponto as instituições museológicas estão comprometidas com mudanças estruturais? Qual o ritmo destas mudanças?

Desse modo, este artigo procurou contribuir com essa discussão e espera que a mensagem das Guerrilla Girls impacte a todos como impactou a autora do texto e outros museus nacionais.

DUARTE, L.S. Guerrilla Girls and MASP: questioning gender inequality in museums. *R. Museu Arq. Etn.* 41: 215-226 2023.

**Abstract:** Guerrilla Girls is a group composed by feminist activist artists whose works expose the lack of visibility and space afforded to social minorities – such as women, LGBTQIA+, Blacks and Latinos – by museums and the artistic environment. In 2017, the group held its first solo exhibition in Brazil at the São Paulo Museum of Art (MASP), showing pieces that denounce the imbalance between male and female artists regarding their inclusion in museum narratives. As such, this article focuses on the group's artistic production about gender inequality exhibited at MASP.

**Keywords:** Guerrilla Girls; MASP; Gender studies; Feminist art; Museology and gender.

### Referências bibliográficas

Acayaba, C.; Figueiredo, P. 2022. Artistas mulheres representam cerca de 20% dos acervos do Masp e Pinacoteca: 'difícil apagar exclusão do passado', diz especialista. *G1*. Disponível em: <<http://glo.bo/3sOTaEC>>. Acesso em: 15/05/2022.

Grady, C. 2018. The waves of feminism, and why people keep fighting over them, explained. *Vox Media*. Disponível em: <<https://bit.ly/44PawPd>>. Acesso em: 10/04/2022.

Guerrilla Girls. 2020. *Guerrilla Girls: the art of behaving badly*. Chronicle Books, California.

Guerrilla Girls. 2022a. *Posters, stickers, billboards, videos, actions: 1985-2022*. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/projects>>. Acesso em: 06/04/2022.

Guerrilla Girls. 2022b. *The Guerrilla Girls' complete chronology*. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/chronology>>. Acesso em: 07/04/2022

- Mandel, C. 2010. Estética del borde: cuerpo femenino, humor y resistencia. *Revista Escena* 33: 71-82. Disponível em: <<https://bit.ly/3PpkYX8>>. Acesso em: 21/04/2022.
- Masp – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 2017a. *Guerrilla Girls: estudo preliminar*. Centro de Pesquisa do MASP, São Paulo.
- Masp – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 2017b. *Guerrilla Girls no MASP*. São Paulo: Masp. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=guerrilla+girls>. Acesso em: 11 maio 2022.
- Masp – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 2017c. *Relatório anual de atividades Masp 2017*. Masp, São Paulo: Disponível em: <<https://bit.ly/3Pc8wdV>>. Acesso em: 30/04/2022.
- Masp – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. 2017d. *Sobre o Masp*. Masp, São Paulo. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 15/05/2022.
- Mulheres no Acervo. 2020. *Sobre*. Disponível em: <<https://bit.ly/3PC0k8i>>. Acesso em: 17/05/2022.
- Oliveira, A.C.A.R.; Queiroz, M.S. 2017. Museologia: substantivo feminino: reflexões sobre museologia e gênero no Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação* 5: 61-77. Disponível em: <<https://bit.ly/45DrxNn>>. Acesso em: 06/04/2022.
- Oliveira, L.S. 2020. Pode um museu de arte ter uma curadoria coletiva, feminista e descolonial? *Revista Visuais* 6: 284-303.
- Rechena, A. Museologia social e gênero. 2014. *Cadernos do Ceom* 27: 153-174. Disponível em: <<https://bit.ly/3EA66AY>>. Acesso em: 15/08/2023.
- Seganfredo, T. 2019. Acervo do Margs tem quase 400 mulheres artistas, mas poucas integram exposições. *Nonada*. Disponível em: <<https://bit.ly/3PflxTR>>. Acesso em: 16/05/2022.
- Simioni, A.P.C; Lima Junior, C. 2018. Heroínas em Batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. *Museologia & Interdisciplinaridade* 7: 87-106. Disponível em: <<https://bit.ly/4664Xwj>>. Acesso em: 09/04/2021.
- The World Bank. 2022. *Population, female*. Disponível em: <https://bit.ly/3rgf1Ve>. Acesso em: 13/09/2023.
- Winters, J. 2020. Culture jamming: subversion as protest. *Harvard Political Review*. Disponível em: <<https://bit.ly/3PBC2eF>>. Acesso em: 06/04/2022.

## Arqueologia da arquitetura: harmonia e proporção na antiguidade: um ensaio bibliográfico sobre o design dos templos dóricos gregos (1990-2022)

Claudio Walter Gomez Duarte\*

DUARTE, C.W.G. Arqueologia da arquitetura: harmonia e proporção na antiguidade: um ensaio bibliográfico sobre o design dos templos dóricos gregos (1990-2022). R. Museu Arq. Etn. 41: 227-251 2023.

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de realizar uma prospecção e um mapeamento da literatura selecionada durante o desenvolvimento de pesquisa acerca da arquitetura dos templos dóricos gregos, tendo como critério sua pertinência e contribuição para o campo. Foram feitas considerações específicas sobre artigos e livros publicados entre os anos de 1990-2022, que foram organizados em grupos temáticos. Nossos comentários são fruto de uma revisão bibliográfica do material original, que foi complementado com resenhas de referência publicadas por diversos autores, principalmente na seção “Bulletin analytique d’architecture du monde grec” do periódico *Revue Archéologique*.

**Palavras-chave:** Arquitetura grega; Templos dóricos gregos; Templos peripteros; Design dórico; Proporções e módulos.

### Introdução

Nos últimos 150 anos diversas pesquisas trataram dos aspectos arquitetônicos e matemáticos da concepção dos templos dóricos gregos. Neste artigo pretendemos não esgotar a bibliografia, e sim discutir uma seleção do que julgamos como mais relevante dentre as publicações realizadas entre 1990 e 2022. O recorte se justifica por ser uma atualização do debate, que ultrapassa as últimas três décadas. Embora comentemos a bibliografia mais recente, não faltam neste artigo inúmeras balizações com pesquisas de suma relevância,

algumas anteriores e outras posteriores ao período selecionado. O texto está organizado em seções temáticas: Concepção arquitetônica dos templos dóricos gregos; Estudos vitruvianos sobre templos dóricos gregos; Estudos sobre metrologia grega; Publicações selecionadas sobre templos dóricos gregos; Fonte histórica: Vitruvius; Síntese das pesquisas mais recentes (2018-2022). Encerramos com as considerações finais, o glossário e as referências bibliográficas.

### Concepção arquitetônica dos templos dóricos gregos

Em seu artigo “*Maße und Proportionen in der griechischen Baukunst* [Dimensões e proporções na arquitetura grega]”, Wolf Koenigs (1990) observa que as noções de medida e proporção

\* Doutor e mestre em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Docente do curso de bacharelado em Arqueologia da Universidade Metropolitana de Santos. <claudioduarte@alumni.usp.br>

foram de suma importância para a civilização grega e tiveram um papel não somente técnico, mas fundamentalmente ético e estético.

O autor analisa termos como *lógos*, *métron*, *rýthmos*, dentre outros, em textos filosóficos e literários publicados desde Homero.

Utilizando inscrições arquiteturais e desenhos, Koenigs (1990) esboça um histórico da metrologia antiga a partir dos estudos do século XVIII até publicações mais recentes. Porém sua síntese é anterior à divulgação da pesquisa sobre o relevo metrológico de Salamina, realizada por Ifigenia Dekoulakou-Sideris (1990), “*A metrological relief from Salamis*”. Este estudo apresenta um fundamental achado arqueológico, cujos relevos com figuras antropomórficas corroboraram, à confirmação de fontes escritas, com a hipótese de que as unidades de medida da Antiguidade grega foram estabelecidas a partir de analogias com os membros do corpo humano (Duarte 2010).

Se a razão do emprego de uma unidade de medida num projeto arquitetônico é evidente, o uso das proporções na arquitetura grega é sujeito a discussão. As razões estéticas parecem primordiais. Segundo Koenigs (1990), o que nos parece hoje tão abstrato não o era para os arquitetos gregos (Hellmann 1992a: 284-285).

Jos de Waele (1989-1990), em seu artigo “*Reflection on the design in classical Greek architecture*”, apresentado no congresso *Praktika tou Synedriou klasikis archaiologias* na cidade de Atenas em 1988, porém somente publicado e distribuído entre 1989-1990, estabelece que as hipóteses que podemos lançar sobre a concepção arquitetônica de um monumento dependem necessariamente dos números antigos atribuídos às dimensões de cada edifício. Além disso, o pesquisador defende que a unidade de medida utilizada pelo arquiteto deve ser deduzida a partir das peculiaridades próprias do edifício, e não podem ser arbitrariamente escolhidas a partir dos padrões admitidos pela escola reducionista. Esta admitia apenas três unidades de medida para o horizonte grego: o pé sâmio (35cm), o pé dórico (32,6cm) e o pé ático-cicládico (29,4cm).

A referida descoberta do relevo metrológico de Salamina, ao apresentar duas unidades de medidas não “clássicas”, de 30,1cm e 32,2cm, vem confirmar a hipótese de De Waele de que diversas unidades de medida devem ter sido adotadas pelos gregos e que a gama não se limita a apenas três unidades, como estabeleceu Wilhelm Dörpfeld (1882, 1883a, b, 1890) no final do século XIX, e seus seguidores no século XX. De Waele (1989-1990) demonstra que, em um mesmo sítio arqueológico, duas unidades de medida podem ter sido utilizadas. Como exemplo podemos citar Olímpia: o templo de Zeus teria sido projetado em pés dóricos de 32,55cm, e o ateliê de Fídias em pés de 30,5cm. Da mesma forma, isso teria acontecido na Acrópole de Atenas: o Partenon teria sido projetado em pés de 30,65cm (ao menos o peristilo), e os Propileus em pés de 30,2cm (ao menos a sua planta) (Frey 1992: 285).

Já no evento *Agrigento e la Sicilia greca, Atti della Settimana di Studio*, de 1988, De Waele apresenta a pesquisa “*I grandi templi*”. Publicado em 1992, ele teve maior alcance do que seu estudo anterior (De Waele 1992). Neste artigo o autor retoma suas teses de 1980, publicadas no periódico *Archäologischer Anzeiger* (De Waele 1980: 180-241), demonstrando que os templos clássicos gregos foram construídos com pés de dimensões variadas, diferentes das que são geralmente aceitas (35cm, 32,6cm e 29,4cm). De acordo com o autor, o templo de Hefesto, em Atenas, adotou como padrão de medida o pé de 32,25cm, o templo de Posídon, em Súnio, o pé de 31,66cm, e o templo de Atena, em Pesto, de 32,88cm. Em seguida, De Waele sustenta a tese de que a análise dos edifícios gregos revela uma grande diversidade de unidades de medida: a estoa da ágora sul de Mileto foi concebida a partir de um pé de 31,5cm; o ateliê de Fídias, em Olímpia, de 30,69cm; e os propileus de Atenas, de 30,2cm, sendo esta última confirmada pelo relevo metrológico de Salamina.

Para ilustrar sua tese, De Waele (1992) passa em revista três dos grandes templos de Agrigento, os quais teriam sido concebidos respectivamente em pés de 30,75cm (templo de Héracles),

30,7cm (templo de Hera-Lacínia) e 32cm (templo da Concórdia). Para o pesquisador, a concepção arquitetônica que funciona como princípio regulador dos edifícios analisados se dá a partir de blocos de pedra padrão, como mencionam as inscrições áticas que fazem referência a blocos, dimensionados em 4×2×1,5 pés (Frey 1994: 366).

Uma nova publicação de Jos de Waele (1993), “*De Klassische Griekse Temple*,” retoma dois exemplos apresentados em seu artigo de 1985, “*Le dessin d’architecture du temple grec au début de l’époque classique*”. Dentre eles, o Heféstion, de Atenas, interpretado a partir de um pé de 32,25cm, de acordo com o relevo metrológico de Salamina (32,2cm). Segundo o autor, a concepção de sua planta se deu a partir de um intercolúnio de 8’ (pés) formando um retângulo (eutintério) de lados 8’×6=48’ e 8’×3=104’. É importante lembrar que o Heféstion tem por colonata a configuração 6×13, ou seja, elevação principal com seis colunas e elevação lateral com 13 colunas – conhecido como configuração periclíana. O mesmo modelo se aplica ao templo de Posídon, de Súnio. Com a solução do conflito angular, que se passa no nível do friso dórico, as dimensões recuam para 47¾’×103¾’ (Frey 1996: 309).

O pesquisador finlandês Jari Pakkanen (1994) também fez a sua contribuição ao estudo das proporções na arquitetura grega. Seu artigo “*Accuracy and proportional rules in Greek Doric temples*,” sobre acurácia e regras de proporção nos templos dóricos gregos traz, contudo, conclusões bastante pessimistas. Para o autor, é muito provável que o grau de acurácia de que dispomos esteja longe de ser o suficiente para permitir uma análise proporcional. Pakkanen compara o banco de dados de William Bell Dinsmoor (1950) publicado em “*Architecture of Ancient Greece*,” e o de Mertens (1984), publicado em “*Der Tempel von Segesta*”, concluindo que as discrepâncias entre as medidas de determinados templos tornam inviáveis as menores tentativas de interpretação. A solução apontada pelo pesquisador é a escolha de um único banco de dados. Pakkanen (1994) testa 8 regras num *corpus* de 32 templos. As regras relacionam

elementos arquitetônicos como largura do triglifo, largura da cela, largura da arquitrave, intercolúnios, diâmetro inferior da coluna e contração angular. Entre elas estão: a regra de Vitruvius, a regra de Koldewey e Puchstein (1899), a regra de Dinsmoor (1950), a regra de Coulton (1974) e as regras propostas pelo próprio Pakkanen (1994). Para o autor, nenhuma das regras discutidas pode ser aceita como regra geral para os templos peripteros dóricos, e salienta que toda interpretação depende do banco de dados sobre o qual ela é construída. É importante salientar que, apesar de não ser possível aceitar as regras testadas como gerais, não devemos concluir que não houve regras gerais para os peripteros dóricos (Frey 1996: 309).

Uma obra de referência para a década de 1990 é a publicação da tese de Doutorado de Christopher Höcker (1993), “*Planung und Konzeption der klassischen Ringhallentempel von Agrigent, Überlegungen zur Rekonstruktion von Bauentwürfen des 5. Jhdts. v. Chr.*”, cuja pesquisa aborda o projeto e a concepção dos templos peripteros dóricos de Agrigento no século V a.C. O autor critica as tendências dos estudos de abordagem metrológica realizados por arquitetos-arqueólogos da época, que exigiam precisão milimétrica e procuravam, a partir da subdivisão da unidade de medida, o elemento base do projeto como um todo. Dessa forma, Höcker (1993) privilegia a ideia de que os antigos recorreram a um módulo de acordo com as unidades de medida disponíveis, sobre o qual repousaria o sistema de proporções que regia o conjunto dos elementos do projeto.

A ideia do pé-módulo não é uma novidade, já que foi proposta por Hans Riemann (1935) em sua tese de Doutorado, “*Zum griechischen Peripteral tempel – Seine Planidee und ihre Entwicklung bis zum Ende des 5. Jhda.*”, sem dúvida a maior obra de referência para os estudos sobre a concepção dos templos gregos. De Riemann, destacamos também os artigos “*Die Vorperikleischen Parthenonprojekte*” (1940), “*Zum Artemistempel von Korkyra*” (1943), “*Die Bauphasen des Heraions von Olympia*” (1946-1947), “*Der peisistratidische Athenatempel auf der Akropolis zu Athen*” (1950), “*Hauptphasen*

in der Plangestaltung des dorischen Peripteraltempels" (1951), "Vitruv und der griechische Tempel" (1952), "Antike Tempel. Bilder zur Abendländische Kunst. Wissenschaftliche Buchgesellschaft" (1958), "Die Planung des Hephaisteions zu Athen" (1960), "Studien zum dorischen Antentempel" (1961), "Die Planung des ältesten sizilianischen Ringhallentempels" (1964a), "Iktinos und der Tempel von Bassae" (1964b), "Zum Olympeion von Syrakus" (1964c), e "Zur Grundrißinterpretation des Enneastyls von Poseidonia" (1965).

Salientamos ainda outras obras que, junto às de Hans Riemann, formam as bases bibliográficas do campo do século XX em língua alemã: "Der griechisch-dorische Peripteraltempel – Ein Beitrag zur antiken proportionslehre," de Max Theuer (1918); "Typen der archaischen Architektur und kleinasiens," de Carl Weickert (1929); "Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv," de Friedrich-Wilhelm Schlicker (1940); "Bauritzlinien und andere Aufschnürungen am Unterbau griechischer Bauwerke in der Archaisik und Klassik: eine Studie zur Baukunst und -technik der Hellenen" (1968) e "Zum Problem der Bauzeichnungen bei den Griechen" (1972), ambos de Argyrès Petronotis; "Früharchaische Baukunst in Griechenland und Kleinasien," de Athanasios E. Kalpaxis (1976); "Parthenon-Kongress Basel," editado por Ernst Berger (1984); além da publicação da tese de Doutorado magistral de Mertens (1984), "Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit," e o colóquio de Wolfram Hoepfner (1984), "Bauplanung und Bautheorie der Antike Bericht über ein Kolloquium in Berlin vom 16.11. bis 18.11.1983".

Retomando, a tese de Höcker (1993) analisa seis templos perípteros dóricos a partir do banco de dados de Robert Koldewey e Otto Puchstein (1899) e de Dieter Mertens (1984), que é considerado confiável. Assim, Höcker propõe para esses templos um pé-módulo de 32,04cm (templo da Concórdia), 30,72cm (templo de Hera-Lacinia), 31,06cm (templo L), 25,48cm (templo de Dióscuros), 26,35cm (templo de Hefesto), e 35,10cm (templo E). O autor faz uma

abordagem alternativa à orientação estritamente metrológica encontrada em autores de pesquisas recentes, como De Waele (1980-2001), Ceretto Castigliano e Savio (1983), Hansgeorg Bankel (1983) e outros (Stefan 1996: 345-346).

Outra tese de Doutorado de grande interesse e, surpreendentemente, amplamente desconhecida entre os especialistas é "The mathematical principles of Greek and Roman temple architecture in theory and practice from the 4th to the 1st century BC", escrita por J.J. De Jong em 1994. O grande desafio dessa tese reside no fato de que, mesmo sendo de um autor renomado no campo dos estudos de arquitetura grega, ela foi redigida em holandês. Apesar de ter recebido uma breve divulgação em inglês em um periódico de estudos clássicos (Mnemosyne: A Journal of Classical Studies, 49: 627-628), infelizmente ela acabou sendo praticamente esquecida, o que é realmente lamentável. O principal obstáculo foi a localização da tese, pois o título e o resumo em inglês poderiam facilmente levar a crer que ela estava escrita nesse idioma. Recentemente, quando consegui localizar o autor<sup>1</sup> e tive a oportunidade de expressar meu interesse em sua tese, ele me informou que ela estava, na verdade, escrita em holandês. Portanto, o título original é, naturalmente, nesta língua, o que dificultou consideravelmente a busca por esse estudo. De fato, o título completo é "De wiskundige grondslagen van de Griekse en Romeinse tempelarchitectuur in theorie en praktijk tussen de 4e en 1ste eeuw vChr," e o nome completo do autor é Jan Jochum de Jong – normalmente referido como J.J. de Jong, o que não contribuiu com a localização da cópia.

O autor chama a atenção para o fato de que estudos anteriores realizados por Gros, Wesenberg, Geertman e De Waele destacam o uso de princípios matemáticos em projetos arquitetônicos antigos, e que os arquitetos

1 Expresso minha imensa gratidão ao Dr. Eric M. Moormann, que não mediu esforços para me colocar em contato com o Dr. J.J. de Jong, com quem havia perdido contato há muito tempo. Moormann é Professor Emérito de Arqueologia Clássica na Universidade Radboud de Nijmegen e Liebig-Professor na Justus-Liebig-Universität Gießen em Amsterdã, Holanda.

na antiguidade empregavam diversas técnicas matemáticas, como aritmética e geometria, para alcançar proporções desejadas e harmonia em suas construções. Segundo o autor, a transição de uma teoria matemática, baseada em números, para uma centrada em magnitudes e proporções abriu novas possibilidades para a inovação arquitetônica.

Apresenta-se uma visão histórica da matemática grega, concentrando-se na descoberta dos números irracionais por volta de 400 a.C., os quais foram aplicados em diversas áreas, incluindo filosofia e artes. A mudança para uma teoria fundamentada em magnitudes facilitou a criação de simetria e harmonia nos elementos arquitetônicos. A obra “Os elementos”, de Euclides, datada de aproximadamente 300 a.C., teve um papel crucial na disseminação dessa teoria matemática para outras disciplinas. Paralelamente, o autor ilustra a aplicação prática de construções geométricas na prática arquitetônica por meio de fotografias e desenhos. Evidências do uso de compassos e régua são identificadas em elementos de templos, como estilóbatos e entablamentos.

De Jong analisa cerca de 50 templos gregos, helenísticos e romanos, revelando a predominância de desenhos geométricos para alcançar proporção e harmonia. Destaca-se, de maneira notável, o emprego de proporções derivadas de quadrados e triângulos isósceles nesses projetos. Os resultados-chave da análise de templos individuais englobam a transição de métodos de design aritméticos para geométricos após a consolidação da teoria de irracionalidade. A proporção entre a largura do naos e a altura da coluna surge como princípio fundamental de design para as fachadas de templos gregos e romanos, em todas as ordens arquitetônicas. Conclui também que o emprego da Seção Áurea não é difundido em desenhos antigos, sendo mais frequentemente observado em detalhes do que em concepções de design abrangentes. De maneira geral, essa pesquisa enfatiza as bases matemáticas subjacentes às conquistas arquitetônicas antigas e a sua influência nas práticas de design.

O problema da concepção arquitetônica dos templos dóricos gregos, normalmente debatido entre as escolas de arqueologia da América do Norte e da Europa, teve repercussão também em países como o Japão. Como exemplo podemos citar o estudo de Shioi (1996), “*Statistical Analysis of the Proportions Defining Façades of Doric Temples. The meaning of the ‘Arkhitēkton’ Part I*”. Seu artigo propõe uma análise estatística para entender as proporções que definem as elevações desses templos.

Outra importante pesquisa é dedicada ao estudo exclusivo e aprofundado de um dos elementos mais característicos de edifícios de ordem dórica: o capitel. A partir da análise de 61 capitéis, Monica Mărgineanu-Cârstoiu (1994-1995), em “*Ein neuer Vorschlag für die statistische Analyse der Komposition der dorischen Kapitelle*”, vem ampliar o extenso estudo de J.J. Coulton (1979), “*Doric Capital: A Proportional Analysis*”. Através de uma análise estatística, a autora estuda as correlações entre os elementos que compõem o capitel: ábaco, equino, base e outros. O objetivo do artigo é estabelecer grupos ou séries visando classificar os capitéis de Hítria, retomando os modelos de composição aritméticos e geométricos que fazem parte de seus estudos anteriores (Hellmann 1998a: 334-335).

Em 1996 Höcker propõe um artigo diferente sobre os templos perípteros dóricos em “*Architektur als Metapher, Überlegungen zur Bedeutung des dorischen Ringhallentempels*” (Höcker 1996), que consiste em uma análise de abordagem semiótica para os templos construídos entre 600 e 300 a.C. Segundo o autor, se a construção dos templos dóricos praticamente cessou no final do século IV a.C. é porque esse gênero de edificação perdeu sua significação. A análise dos primeiros templos dóricos mostra que eles tinham mais do que uma função religiosa, apresentando também uma função de prestígio. Segundo Höcker, os raros templos helenísticos são destinados a relembrar seus antecedentes clássicos (Hellmann 1998b: 346.).

O arquiteto e historiador da arquitetura inglês Mark Wilson Jones publicou em 2001 uma das pesquisas mais importantes sobre

a concepção dos templos dóricos gregos, “*Doric Measure and Architectural Design 2, A Modular Reading of the Classical Temple*” (Wilson Jones 2001). Nela o autor analisa uma amostra de 10 templos clássicos e acredita poder demonstrar que os arquitetos gregos conceberam seus templos utilizando uma série de manipulações proporcionais em função do módulo (largura do triglifo), como recomenda Vitruvius em seu “*Tratado de arquitetura*,” de 30-20 a.C. O autor conclui que a concepção de um templo dórico clássico deve partir mais de sua elevação do que de sua planta, o que o autor denominou como “*façade-drive*”.

O artigo de Wilson Jones (2001) não confirma a totalidade da teoria vitruviana para a concepção dos templos dóricos gregos, mas sim o princípio de sua teoria. De acordo com o autor, o princípio modular já está presente desde o século V a.C., o que pode ser confirmado, ao menos em termos de elevação, na arquitetura de templos como o de Zeus, em Olímpia, de Hefesto, em Atenas, Apolo, em Bassai, Posídon, em Súnio e outros (Hellmann 2004: 315-316).

Paralelamente ao artigo publicado um ano antes por Wilson Jones (2001), temos o artigo de Genne Waddell (2002), “*The Principal Design Methods for Greek Doric Temples and their Modifications for the Parthenon*”. A partir de uma análise de um grande número de templos dóricos peripteros, Waddell chegou à conclusão de que o módulo é derivado do comprimento do crepidoma, e não do triglifo, como recomenda Vitruvius em seu tratado. Segundo Waddell, para conceber um templo grego o arquiteto só teria que conhecer seu comprimento e o número de colunas desejado, e a partir daí seria deduzido o módulo necessário para projetar os outros membros do edifício. O autor apresenta uma interpretação plausível, levando em consideração um erro máximo de 2% entre o comprimento ideal e o real do crepidoma (Hellmann 2004: 315-316).

Desde a pesquisa de Hermann H. Büsing (1987), “*Eckkontraktion um Ensemble-Planung*”, que trata sobre o conflito angular dos templos dóricos gregos, nenhum pesquisador tratou o problema tão profundamente como mostra

o artigo de Ernst-Wilhelm Osthues (2005) “*Studien zum dorischen Eckkonflikt*”. Em formato especial para um artigo – com 154 páginas –, ele é uma versão reduzida de sua tese, orientada por Wolfram Hoepfner. Nele o autor aborda a questão através de uma quantidade enorme de exemplos, varrendo as diversas soluções dadas pelos arquitetos gregos ao problema do triglifo angular no friso dórico – o “*calcanhar de Aquiles*” para a concepção em ordem dórica –, que comprometeu as proporções dos edifícios.

Segundo Osthues (2005), a questão do triglifo angular foi inicialmente abordada no renomado livro sobre a arquitetura de templos na Sicília e Magna Grécia de Koldewey e Puchstein (1899), intitulado “*Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien*”. O autor também discute a opinião de todos os especialistas que se debruçaram sobre a questão, como Riemann, Robertson, Dinsmoor, Coulton, Gruben, Büsing, entre outros. Segundo Hellmann (2008c), esse artigo passou a ser uma obra de referência sobre o assunto no momento de sua publicação. Osthues (2005) demonstra que em nenhum momento houve uma solução canônica para o problema. Para o autor, a diminuição de templos construídos durante o período helenístico decorre problema de simetria ou qualquer outro de projeto em ordem dórica, como afirma Vitruvius em seu tratado “*De Architectura, livro IV*” (Hellmann 2008c: 314; Osthues 2005: 154).

Para Wilson Jones, pesquisador com vasta experiência no campo da arquitetura antiga grega e romana, com particular ênfase em análise proporcional de projeto e em interpretação de projeto dos edifícios antigos, este é um assunto problemático, comprometido por muitas publicações de natureza especulativa, além de fundamentado de modo insuficiente pela falta de rigor e de um banco de dados confiável. Em seu artigo “*Ancient Architecture and Mathematics: Methodology and the Doric Temple*”, Wilson Jones (2006) expõe um método matemático de análises para a arquitetura grega de qualquer período. Nele são propostos sete critérios, explicados e fundamentados por meio de exemplos específicos – uma amostra



de 10 templos dóricos gregos apresentados anteriormente em seu artigo de 2001 (Wilson Jones 2001).

Outra pesquisa que nos chama a atenção é o artigo de Mertens (2007), "*I templi di Paestum paradigma per lo studio dell'architettura classica*". Nele o autor retoma o estudo dos três templos principais de Posidônia, imprescindíveis objetos de estudo para o conhecimento da arquitetura grega. Segundo Mertens, o templo de Posidon, obra prima da arquitetura greco-colonial comparável ao templo de Zeus, em Olímpia, foi concebido na base de proporções numéricas partindo do friso dórico. Contudo, apesar da grande precisão de sua execução, este templo apresenta estranhas irregularidades nas medidas do friso sobre as quais vale a pena se interrogar (Hellmann 2008e: 346-347).

Outro importante artigo sobre a concepção dos templos dóricos gregos foi publicado dois anos depois pelo pesquisador Wolfgang Sonntagbauer (2009), "*Zur Genese des klassischen Tempelentwurfes – Zu den Grundrissen der tavole palatine in Metapont, des Athenatempels in Paestum, des Aphaiatempels und des Älteren Poseidon-tempels in Sunion*". Nele, depois de tantos outros, o autor tenta uma nova maneira de teorizar a concepção do templo grego dórico clássico: a partir de quatro exemplos, o pesquisador afirma que um "cânon" uniria todos os elementos da estrutura do templo. Ele utiliza relações proporcionais que partem da planta e jogam sobre a antinomia entre o estilóbato e o peristilo (aí reside a importância primordial do intercolúnio). Do mesmo modo que em artigos anteriores, como "*Singt der Tempel wirklich? Zur 'musikalischen' Proportionsstruktur griechischer Tempel*" (Sonntagbauer 2003a, b), Sonntagbauer acredita perceber relações musicais na concepção arquitetônica. Segundo Hellmann, é difícil acompanhar a demonstração do autor, opinião com que concordamos (Hellmann 2010a: 31).

Podemos comentar também a dissertação de Mestrado de Duarte (2010), intitulada "*Geometria e Aritmética na Concepção dos Templos Dóricos gregos*". Nessa pesquisa a concepção arquitetônica dos templos dóricos gregos é estudada na perspectiva da Arqueologia

da Arquitetura *stricto sensu*. O autor verifica a relevância e o papel desempenhado pela aplicação da geometria e da aritmética como recursos técnicos e metodológicos para o desenvolvimento do projeto do templo dórico grego no século V a.C. A pesquisa ainda visa esclarecer e estabelecer vínculos entre tais ramos da matemática e a lógica subjacente que norteou os arquitetos tanto em projetos como nas aplicações precisas em obra. Para isso são abordados os fundamentos científicos da arquitetura grega a partir da análise de 10 templos clássicos hexastilos (configuração canônica da ordem dórica), fazendo um balanço crítico sobre o alcance e o limite das teorias modernas que desenvolveram modelos de interpretação para o projeto do templo dórico grego. Foram adotados como ponto de partida e referência fundamental os artigos publicados por Coulton (1974, 1975, 1979) no periódico *The Annual of the British School at Athens*, e seu livro clássico de 1977, "*Ancient Greek architects at work: problems of structure and design*", que rapidamente tornou-se uma obra de referência sobre o assunto. O debate foi sistematicamente atualizado e apoiado nas discussões mais recentes (Duarte 2010).

No livro "*The Art of Building in the Classical World: Vision, Craftsmanship, and Linear Perspective in Greek and Roman Architecture*," de John R. Senseney (2011), é realizado um exame da utilização do desenho no processo de design da arquitetura clássica. O autor explora as ferramentas e técnicas de desenho que foram desenvolvidas para a arquitetura, evoluindo de teorias iniciais até as representações visuais que foram influenciadas pela ciência e filosofia. Com base em estudos recentes analisados por ele, o autor reconstrói o processo de design de arquitetura clássica, concentrando-se na aplicação do desenho técnico na construção civil como um modelo para a expressão de ordem visual, mostrando que as técnicas de desenho grego antigas ativamente determinaram conceitos sobre o mundo. Ele argumenta que as inovações exclusivamente gregas de construção gráfica determinaram princípios que moldaram o arquétipo, qualidades especiais e refinamentos

de edifícios, além da maneira pela qual a ordem em si foi imaginada.

Outra pesquisa importante é a tese de Doutorado de Robert J. Woodward (2012), *“An Architectural Investigation into the Relationship between Doric Temple Architecture and Identity in the Archaic and Classical Periods”*. O autor constata que a abordagem predominante para o estudo da arquitetura do templo dórico durante o século XX foi o modelo evolutivo, que liga o projeto de um templo diretamente à sua data de construção (Dinsmoor 1950; Lawrence 1996). Assim, o modelo permite que templos sejam datados como pertencentes a décadas distintas com base em suas proporções “chave”, tais como a relação entre a largura e o comprimento da planta. O autor chama a atenção do leitor para a afirmação de Barbara Barletta (2011), em seu artigo intitulado *“Greek Architecture: state of discipline”*. Nele a autora discute a necessidade da reavaliação constante das proporções de templos dóricos e de sua cronologia, particularmente à luz das recentes descobertas e novas publicações, sugerindo que é preciso haver uma reconsideração do modelo evolutivo.

Por outro lado, no livro *“Classical Greek Architectural Design: a Quantitative Approach”*, Pakkanen (2013) apresenta como objetivo mudar o paradigma predominante em estudos gregos de projeto de arquitetura, afirmando que a detecção de padrões em um conjunto de medidas é, em alto grau, uma questão estatística. Segundo o autor, estudiosos que ignoram isso correm o risco de confundir a discussão ao invés de esclarecê-la. Para Pakkanen, as bases sobre as quais as análises de projeto arquitetônico grego são construídas não são necessariamente estáveis. Reconhecer padrões complexos em conjuntos grandes de dados exige conhecimentos tanto no campo do estudo em questão quanto em métodos quantitativos, sendo a metodologia a ênfase da pesquisa.

Wilson Jones (2014), no seu livro *“Origins of Classical Architecture: Temples, Orders, and Gifts to the Gods in Ancient Greece”*, discute que as ordens arquitetônicas gregas – dórica, jônica e coríntia – estão no cerne das tradições

clássicas do edifício. Em contraste com as teorias convencionais, que explanam a origem das ordens durante uma longa evolução, este livro destaca a rapidez do fenômeno e a sua dependência do contexto histórico, além da agência humana e da inspiração artística nele envolvidas. Lançando uma nova luz sobre um assunto que tem preocupado os arquitetos desde o Renascimento, Wilson Jones mostra como a construção, a influência, a aparência e o significado encontraram expressão em projetos complexos e multifacetados. Uma nova ênfase é colocada sobre a relação entre as ordens e os templos de adoração que foram criados para “enfeitar”. Os templos foram feitos de forma primorosa e dedicados às divindades, e também continham ofertas valiosas. Ao revelar afinidades entre certas ofertas e as ordens arquitetônicas, o autor explica como essas ordens deram expressão arquitetônica para as sensibilidades de intenso significado social e religioso.

Na tese de Duarte (2015), *““Elegância” e “Sutileza” na concepção dos templos dóricos gregos (sécs. VII a.C.)”*, a concepção arquitetônica dos templos dóricos gregos é abordada na interface da análise entre fontes textuais e cultura material. O autor verifica a relevância e o papel que tiveram a “elegância” e a “sutileza”, segundo Vitruvius, no *modus operandi* dos arquitetos gregos como recursos técnicos e metodológicos para o desenvolvimento do projeto do templo dórico entre os séculos V-II a.C. Duarte visa esclarecer e estabelecer vínculos entre esses conceitos relativamente subjetivos e a lógica subjacente que norteou os arquitetos tanto em projetos como nas aplicações precisas em obra. Verificou, assim, a hipótese modular proposta por Mark Wilson Jones (2001) para a concepção dos templos dóricos gregos. Para isso, adota os fundamentos científicos da arquitetura grega a partir da análise de dois grupos de templos: o Grupo 1, composto por oito templos hexastilos (6×13) do século V a.C., e o Grupo 2, composto por nove templos hexastilos peripteros de configuração de colunata lateral variada, datados entre os séculos IV e II a.C. Usa como

ponto de partida da pesquisa e referência fundamental os artigos publicados por Mark Wilson Jones em 2001 e 2006, presentes, respectivamente, nos periódicos *American Journal of Archaeology* e *Nexus*. Ele procurou atualizar sistematicamente o debate, apoiado nas discussões mais recentes da época e em suas próprias análises e conclusões.

### Estudos vitruvianos sobre os templos dóricos gregos

Destacamos um importante artigo de Burkhardt Wesenberg (1994) intitulado “Die Bedeutung des Modulus in der Vitruvianischen Tempelarchitektur”, publicado nas atas do colóquio internacional de 1993 *Le Projet de Vitruve, destinataires et réception du De Architectura*. O autor apresenta o significado do módulo na arquitetura templária vitruviana, mostrando que, apesar de esse termo ser empregado frequentemente pelos arqueólogos, o *modulus* vitruviano é um instrumento de arquitetura teórica que pretende definir um tipo de templo “universal” a partir de uma estrutura utilizável tanto por um edifício dórico como por um edifício jônico, ou mesmo por um de ordem coríntia. Segundo Wesenberg (1994), trata-se, portanto, de um programa essencialmente estético, que oferece mais ênfase à teoria das artes figurativas, da dança ou da poesia do que da arte de construir propriamente dita. Nesse contexto, o módulo é o instrumento mimético que tende a reproduzir, através de princípios aritméticos simples, as criações da natureza e a legitimar as composições humanas.

Outro artigo sobre o módulo vitruviano é o de Coulton (1989), “Modules and Measures in Ancient Design and Modern Scholarship”. Segundo o autor, a arquitetura modular, tal como definida por Vitruvius, e a sua aplicação em obra implica um tipo muito particular de esquema, que não seria necessariamente aquele utilizado pelos arquitetos gregos.

### Estudos sobre metrologia grega

Pesquisas relevantes trouxeram luzes sobre a controversa metrologia grega. Começaremos pela já citada descoberta do relevo metroológico de Salamina em 1985, publicada em 1990 no periódico *American Journal of Archaeology* por Dekoulakou-Sideris. Esse baixo-relevo apresenta vários motivos nele gravados, os quais permitiram à autora supor que se tratava de padrões de medidas oficiais, como uma régua de 322mm, um antebraço de 487mm, um pé de 301mm e uma mão ligeiramente aberta, em que podem ser coletados três tipos de medidas: o palmo (242mm), a mão (215mm) e o dígito (20mm). Até o momento dessa publicação, era conhecido um relevo semelhante, – o “relevo de Oxford” –, publicado pela primeira vez em 1874 por F. Matz (Frey 1992: 285; Duarte 2010: 53) e que apresenta dois padrões de medida: um pé, de 294,4mm, e uma braça, de 206,076cm.

Outra pesquisa da década de 1990 é a de Rottländer (1990), “Zweierlei Masseinheiten an einem Bauwerk”, que mostra a existência de monumentos construídos com base em duas unidades de medidas combinadas. O autor demonstra isso utilizando pelo menos oito monumentos, entre eles o Artemision de Éfeso e o templo de Deméter, em Lepreo (Hellmann 1992b: 286). Por outro lado, Thieme (1989), em seu artigo “Metrology and Planning in Hecatomnid Labraunda”, procura provar que os padrões de medida aceitos – o pé dórico, de 32,71cm, e o pé jônico, de 29,44cm – foram utilizados em Labraunda. A hipótese fundamental do autor é de que os edifícios foram construídos em números inteiros de dactiles (subdivisão do pé em 16 partes), e não de pés. As unidades em dactiles são 2,044cm (pé dórico) e 1,84cm (pé jônico). Thieme mostra que para o templo de Zeus nenhuma das duas unidades se encaixa, e que este fora concebido por uma terceira unidade, de 32,25cm (semelhante à do relevo metroológico de Salamina). Para os outros edifícios do santuário, a unidade de 2,044cm é mais satisfatória do que a de 1,84cm.

Assim, o autor conclui que o pé dórico foi muito provavelmente uma unidade padrão utilizada em Labranda (Frey 1992: 287).

Ao publicar o artigo “*Akropolis-Fußmaß*”, Bankel (1991) procura refutar a tese de Wesenberg, que afirma que na Acrópole de Atenas foi utilizado apenas o pé dórico de 32,7cm para construir o templo de Nike, os Propileus, o Partenon e o Erecteion. Bankel apresenta uma tabela pertinente em que mostra as diferenças de unidades propostas por vários autores: Penrose, Hultsch, Dörpfeld, Riemann, Dinsmoor, Berriman, Theuer, Stucchi, De Waele, Mertens, Falus-Mezös e Hecht, Wesenberg e Hill. Bankel (1991) retoma seu artigo “*Zum fußmaß attischer Bauten des 5. Jahrhunderts v. Chr.*” (Bankel 1983), em que tentou mostrar o uso do pé jônico ou cicládico (29,4cm) no século V a.C., na Ática, ao lado do pé dórico. O autor confirma a existência do pé jônico utilizado no templo de Nike, além dos templos de Nêmesis em Ramnunte (Hellmann 1994a: 365).

Em 1991 contamos com uma nova contribuição de Rottländer no artigo “*Eine neu aufgefundene antike Masseinheit auf dem metrologischen Relief von Salamis*” (Rottländer 1991). Nessa pesquisa o autor retoma a interpretação proposta por Dekoulakou-Sideris (1990) e sugere que mais importantes do que a desconhecida unidade de medida são o pé de 322mm e o antebraço de 483,8mm±0,2%. Rottländer insiste na incerteza das medidas coletadas no relevo de Salamina e apresenta uma importante tabela com todas as unidades conhecidas para Antiguidade. A tabela é apresentada em formato de genealogia, na qual todas as unidades de medida são derivadas do antebraço de Nipur. No artigo “*Das neue Bild der antiken Metrologie, Alte Vorurteile – Neue Beweise*”, Rottländer (1994) critica o método utilizado pelos arqueólogos para estabelecerem as dimensões das unidades de medidas, feito a partir de um só monumento. O autor segue dois caminhos para deduzir seus valores: a partir de padrões antigos cria suas curvas, com desvios de 0,5mm, e faz deduções através de cálculos a partir do antebraço de Nipur, considerado como unidade de origem.

O autor identifica diversas unidades de medidas normalmente confundidas por causa de seus valores aproximados como, por exemplo, o pé romano (296,2mm) e o pé púnico (294,1mm).

Outra pesquisa relevante é o artigo de Slapsk (1993), “*The 302 mm Foot Measure on Salamis?*”, em que o autor coloca em dúvida se a unidade de medida coletada no relevo metroológico de Salamina – o pé de 302 mm – pode ser considerada uma unidade confiável para a Antiguidade. O relevo poderia ter tido uma função simbólica ou mesmo decorativa. Slapsk expõe diversos argumentos para recusar esse baixo relevo como testemunho legítimo para tal unidade de medida (Frey 1996: 309).

Por outro lado, em seu artigo “*Der ionische und attischen Fussmasse zueinander*”, De Zwart (1996) salienta que o pé jônico de dimensões ca. 34,8-34,9cm, defendido por vários especialistas, é uma quimera. O verdadeiro pé jônico (ou sâmio) equivale a 29,86cm. Para De Zwart não há mais necessidade de afirmar que o pé romano vale ca. 29,4cm (na realidade 29,34cm) e que existe um pé ático de 32,66cm. Os pés romanos, jônicos e áticos estão na proporção 63:64:70. De Zwart faz um útil estado da arte da questão, demonstrando as divergências entre os especialistas. O pesquisador lembra que é necessário sempre levar em consideração o contexto geográfico e cronológico antes de tentar demonstrar que o pé jônico de 29,86cm se encontra no templo de Apolo, de Dídim (helenístico), no Artemision tardo-clássico de Éfeso, no Heraion de Polícrates, em Samos, no templo de Nêmesis, em Ramnunte, e no templo de Zeus, em Arsinoé (Hellmann 1996: 306).

Em 1993, no congresso *Ordo et mensura: Internationaler interdisziplinärer Kongress für historische metrologie*, Wesenberg (1995) apresentou a pesquisa “*Die Metrologie der griechischen Architektur, Probleme interdisziplinärer Forschung*”. Nela o autor critica os métodos puramente estatísticos de detecção de unidades de medida como, por exemplo, o de Rottländer, que trabalha frequentemente a partir de dados incompletos e mal definidos, sem levar em conta os

procedimentos de construção. Wesenberg investe também contra as tentativas que levaram a crer que cálculos da média e de desvios em relação aos pés gerariam dados confiáveis, o que diz respeito a Bankel, por exemplo. Para o autor, se dois tipos de pés se encaixam na concepção de certos edifícios, outros fatores devem ser levados em consideração na aplicação de um padrão de medida, como a política ou a administração (Kohl 1998: 325).

Passados cinco anos, Wilson Jones (2000) publica um artigo de suma importância, que retoma o conhecido relevo metrológico de Salamina. Em “Doric Measurements and Architectural Design, 1: The Evidence of the Relief from Salamis”, o autor propõe uma nova coleta de medidas, desta vez levantadas de modo diferente de Dekolakou-Sideris, levando em consideração as distâncias que ultrapassam o sulco na superfície do relevo. Esse novo conjunto de medidas, com uma diferença a mais de ca. 5mm, transformam a então nova unidade de medida de 322mm no conhecido pé dórico de 327mm. O relevo de Salamina passa a ser uma testemunha para a existência do pé dórico, defendida desde o final do século XIX com as análises de W. Dörpfeld. Todas as especulações anteriores sobre uma quantidade grande de pés diferentes perdem um pouco do interesse. Segundo Wilson Jones (2000), é bem possível que existam outras unidades, como o pé comum, além daquelas tradicionalmente aceitas, como os pés ático-cicládico, dórico e sâmio. Contudo, o pé dórico permanece sendo o mais costumeiro.

A pesquisa sobre um notável achado para a arqueologia, fundamental para um melhor entendimento da arquitetura grega, foi publicada por Robert R. Stieglitz (2006). O artigo “*Classical Mesures and the Builder’s Instruments from the Ma’agan Mikhael Shipwreck*” traz a público pela primeira vez uma régua e um esquadro resgatados de um naufrágio de um barco proveniente da Grécia (Eubeia), na costa de Israel. Os objetos são de madeira e estavam perfeitamente conservados. A régua apresenta duas medidas conhecidas: o pé de Fédon de 333mm e o pé dórico padrão de 327,5mm.

Essa régua está intimamente ligada ao relevo de Salamina, pois possui o mesmo padrão de medida lá encontrado. Por outro lado, o esquadro parece representar outro padrão. Esses objetos provam que os arquitetos gregos usavam simultaneamente padrões de medida diversificados (Hellmann 2008a: 309-310).

### Publicações selecionadas sobre templos dóricos gregos

Apesar de sair do nosso recorte (1990-2022), é importante que conste em nossos comentários o periódico *Hesperia* sobre o templo de Nêmesis em Ramnunte, que consiste na mais atual e completa obra de referência sobre o tema. Contendo 117 páginas e 20 pranchas, a publicação “A Reconstruction of the Temple of Nemesis at Rhamnous”, de Margaret M. Miles (1989), propõe pela primeira vez a reconstrução desse templo, apoiado num exame minucioso e exaustivo dos blocos conhecidos. Além de confirmar conclusões de estudos anteriores, Miles enriquece o nosso conhecimento com novas descobertas. Um exemplo é a divulgação de que o friso interno do pronau é dórico, e não jônico, como ocorre nos templos de Hefesto, em Atenas, Posídon, em Súnio, e o templo de Ares da ágora de Atenas – frequentemente atribuídos a um mesmo arquiteto. Os novos estudos sobre a técnica permitem a Miles recuar a datação do templo de 436-432 a.C. (Dinsmoor 1950) para 430-420 a.C. A pesquisa demonstra que, tendo em vista as diferenças construtivas, não é possível atribuir o templo ao arquiteto das construções acima citadas, como afirmado por Dinsmoor (1950). Para Miles, um arquiteto local poderia ter sido o responsável pela edificação. A pesquisa de Miles ainda traz em apêndice uma valiosa reconstrução do friso do templo de Posídon, em Súnio (Roux 1992: 314).

Outra importante publicação sobre o templo de Nêmesis é “The Design of the Temple of Nemesis in Ramnous”. Nesse artigo, após uma nova verificação das dimensões, De Waele (1991) retoma a pesquisa de Miles (1989). Já que estabeleceu um pé que não permite

uma compreensão satisfatória do projeto de arquitetura, De Waele, em sua análise de caráter metrológica, adota um pé de 0,3166m (hipótese de Heiner Knell em 1980). Embora inusual, esse valor conduz a dimensões em números inteiros de pés. As dimensões axiais de 20,60×9,20m, por exemplo, equivalem a 65×29 pés, uma unidade diferente das três tradicionalmente aceitas e que traz novas possibilidades de interpretação sobre a concepção arquitetônica dessa edificação (Frey 1994: 365-366).

O templo de Apolo, em Bassai, é um dos edifícios mais estudados pelos arqueólogos desde os estudos de Haller von Hallerstein, no século XIX. Inúmeras pesquisas foram publicadas sobre esse templo, e damos destaque à mais completa delas, *“The Temple of Apollo Bassitas”*, de Frederick A. Cooper (1992-1996), publicada em quatro volumes. Esse livro, baseado no reexame de milhares de fragmentos que chegaram até o presente, pode ser considerado a mais atualizada obra de referência sobre o templo. Cooper inclui em suas pranchas cópias dos cadernos de campo de Haller von Hallerstein, imprescindíveis a esse estudo, visto que o templo sofreu sérios danos entre 1812 e 1902. A publicação traz importantes capítulos sobre a história do sudoeste da Arcádia e suas relações com a Messênia, a história do santuário e seu culto. O templo é exaustivamente descrito, desde suas fundações até seu telhado, além de ser apresentado um detalhado volume com todas as pranchas de arquitetura da edificação (Coulton 1997: 796-797).

Damos destaque também para o artigo *“Der dorische Tempel von Pherai,”* de E. Østby (1992). O autor retoma o templo escavado em 1920, cuja pesquisa foi publicada superficialmente em 1937 por Y. Béquignon. A descrição de Østby é cuidadosa, precisa e bem ilustrada, apesar dos poucos vestígios que chegaram até o presente. Sobre um estilobato de 14,44×30,73m, o autor reconstituiu um períptero dórico de 6×12 colunas, que data de ca. 300 a.C. Com a ajuda de um estudo das proporções, o autor chama a atenção para os aspectos conservadores e as inovações na arquitetura

do edifício. Østby aponta uma possível influência dos templos de Nêmesis em Ramnunte e do templo de Apolo de Delfos (Hellmann 1994a: 393-394.).

Para o templo de Hefesto, em Atenas, contamos com um estudo importante de 1996: *“Der ursprüngliche Entwurf für das Hephaisteion in Athen – Eine modulare architektonische Komposition des 5. Jhs. v. Chr.”*, de De Zwart (1996). Nele o autor aborda a concepção e o projeto do templo de Hefesto, estudado outrora por Dinsmoor (1941), Koch (1951) e Riemann (1960). Deduz um módulo de um pé e três quartos, com o pé valendo 32,66cm (uma unidade ática). O autor tende a explicar o projeto em três etapas: a primeira com elaboração de um projeto modular universal, simples e válido para os templos em geral; a segunda leva a uma mudança de relações associada ao sistema inicial; já a terceira etapa é constituída pela elaboração das dimensões e a tradução em pés do projeto modificado (Kohl 1998: 326). Por outro lado, De Waele (1998) se opõe às proposições feitas por De Zwart (1996) em seu artigo *“Der klassische Tempel in Athen, Hephaisteion und Poseidontempel”* (Hellmann 2000a: 352).

Pakkanen publica em 1998 *“The temple of Athena Alea at Tegea: a reconstruction of the peristyle column”*. O livro que contém a obra apresenta um estudo que procura estabelecer a altura das colunas do peristilo do templo de Atena através de um programa de computador (SURVO 84C e SURVO 98), que combina diversos tambores de colunas relacionados com a sua curvatura, êntase. Contudo, o autor se questiona: *“Podemos ter confiança nos resultados obtidos a partir de apenas 49 fragmentos de tambores?”* Apesar dessas limitações materiais, o estudo apresenta importantes observações a respeito da curvatura dessa edificação, complementando, assim, a obra de referência para o templo, *“Le Sanctuaire d’Aléa Athéna à Tégée au IV<sup>e</sup> siècle,”* de Dugas et al. (1924) (Hellmann 2000b: 353).

De Waele publicou em 1999 um interessante artigo sobre o templo de Asclépio em Cós, *“Le Dessin du temple d’Asklépios à Cos”*

(De Waele 1999). Nele o autor propõe que para compreender o projeto de um templo devemos pensar em pés, e não metros. Para esse templo, o autor estabelece que seus blocos-padrão medem 5 pés de 0,305m e, portanto, seu estilobato é representado por 60×110 pés, a largura interna da cela mede 24 pés, e assim por diante. É um estudo de abordagem essencialmente metrológica.

Sobre o templo de Zeus, em Olímpia, temos o artigo de Sontagbauer (2003a) "*Einheitsjoch und Stylobatmass, Zu den Grundrissen des Zeustempels in Olympia und Parthenon*". O autor foca na concepção do estilóbato e as relações proporcionais e simples entre os intercolúnios e os diâmetros inferiores das colunas. O artigo é de caráter especulativo e vai em sentido contrário ao da literatura arqueológica encontrada nas análises de Mertens e outros especialistas, que adotam a sua mesma abordagem teórica (Kohl 2006: 318-319).

Para o templo de Atena em Tróia há um estudo publicado em 2003 por Rose. O artigo "*The Temple of Athena at Iliion*" (Rose 2003) expõe os resultados de uma pesquisa de 10 anos, apresentando uma análise sistemática do templo escavado em 1870, considerando toda a documentação e tratando o problema da reconstituição e da datação. Esta pesquisa complementa a sucinta bibliografia sobre o templo: "*Der Athenatempel von Iliion*" (Goethert & Schleif 1962), "*Zum Entwurf de Athena-Tempels in Iliion*" (Hoepfner 1969) e "*Der Athenatempel in Iliion. Eine Korrektur zur Grundrißrekonstruktion*" (Knell 1973).

Outro estudo de Jari Pakkanen (2005) sobre o templo de Atena Alea em Tegeia, "*The Temple of Athena Alea at Tegea: revisiting Design-Unit Derivation from Buliding-Measurements*", procura estabelecer a partir de qual módulo o templo foi concebido. Para isso, o autor tem uma abordagem estatística e faz buscas através de um programa de computador – o SURVO MM. Pakkanen critica a validade dos resultados obtidos por outros autores tanto para o templo de Tegeia como para outros edifícios, como o Parthenon. Segundo o pesquisador, o módulo é estabelecido a partir de blocos de grandes dimensões de ca. 0,99m –

"aproximadamente" três vezes um pé de 29,7cm ou 29,8cm (Hellmann 2008b: 310).

Um estudo sobre o templo de Zeus em Olímpia foi publicado em "*Bericht über die 43. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung*," da sociedade Koldewey (Hennemeyer 2006). No artigo intitulado "*Neue Forschungsergebnisse zur Cella des Zeustempels in Olympia*", Hennemeyer (2006) apresenta uma pesquisa desenvolvida desde 1997, em que foi realizada uma análise da cela do templo, e na qual o autor conclui que a colonata interna não fazia parte do projeto original. De acordo com o autor, o projeto original foi concebido utilizando um pé "olímpico" de 32,04cm e, em uma segunda fase, a colonata interna foi concebida e acrescentada utilizando um pé dórico de 32,6cm (Hellmann 2008d: 339).

Sobre o templo de Apolo, do século IV a.C., em Delfos, o estudo "*Le temple d'Apollon du IV<sup>e</sup> siècle*" (Amandry & Hansen 2010) vem para "substituir" o antigo estudo de Courby (1927), "*La Terrasse du Temple*". O novo estudo foi publicado em três volumes e foi assinado pelos pesquisadores Pierre Amandry e Erick Hansen, cuja divergência de opiniões não permitiu um texto em comum. A obra é organizada numa primeira parte, com seis artigos, em que Amandry consagra o templo de Apolo. Uma segunda parte, a mais longa, é dedicada ao estudo de arquitetura do templo pelo arquiteto Hansen. A obra apresenta um portfólio completo sobre o templo, com pranchas de arquitetura de grande precisão. A partir desse momento, esta passou a ser considerada a obra de referência sobre o templo de Apolo do século IV a.C. (Hellmann 2010b: 47).

#### Fonte histórica: Vitrúvio

Importantes edições da obra de Vitruvius, "*De Architectura*," foram publicadas nas últimas três décadas. Em 1992 foi publicada a edição bilingue (latim-francês) do livro IV de Vitruvius, "*De l'Architecture, Livre IV*", traduzida e comentada por Pierre Gros (Vitruve 1992),

um dos maiores especialistas de longa data sobre Vitruvius. O livro IV de Vitruvius é uma obra imprescindível, pois o autor latino relata o procedimento arquitetônico para projetar templos gregos de ordem dórica. A edição nos proporciona uma importante bibliografia sobre Vitruvius e uma quantidade exaustiva de notas. A edição de Gros retoma o formato estabelecido por Silvio Ferri em sua prestigiada tradução bilingue (latim-italiano) comentada de Vitruvius, “*Architettura. Dai libri I-VII*” (Vitruvius 1960). Em 1990, Gros publicou o livro III de Vitruvius, que trata dos templos de ordem jônica.

Outra importantíssima edição da obra completa de Vitruvius é a tradução bilingue (latim-italiano) de Antonio Corso e Elisa Romano (Vitruvius 1997), editada por Gros em 1997. No mesmo formato da edição de Gros pela Les Belles Lettres, que conta com bibliografia exaustiva sobre o arquiteto e uma quantidade enorme de valiosas notas. Outra edição de destaque é a tradução para o inglês de Ingrid D. Rowland e Thomas Noble Howe, “*Ten books on Architecture*” (Vitruvius 2001). Essa publicação tem notas mais sucintas, que, contudo, são compensadas pelas ilustrações inéditas feitas por Howe para a obra completa.

Em língua portuguesa, publicados no Brasil, contamos com duas publicações: a tradução de Marco Aurélio Lagonegro, “*Da Arquitetura*” (Vitruvius 1999), que precisa de uma revisão técnica, e a bem cuidada tradução de Justino Maciel, “*Tratado de Arquitetura*” (Vitruvius 2007), rica em notas. Recentemente, Pierre Gros (2015) organizou o volume “*De l’Architecture*”, com os dez livros de Vitruvius, publicados anteriormente de forma separada pela editora Les Belles Lettres – obra de referência em língua francesa.

### Síntese das pesquisas mais recentes (2018-2022)

Alguns estudos relevantes têm sido publicados nos últimos cinco anos, e não podemos deixar de comentá-los. São eles o artigo de Wilson Jones (2018), “*Approaches to Architectural Proportion and the ‘Poor old Parthenon’*”; o livro de Gene Waddell (2018),

“*Designing the Parthenon*”; o artigo de Kanellopoulos e Petrakis (2018), “*Cella alignment and 4th century BC Doric peripteral temple architecture in Mainland Greece*”; e o capítulo de Pierre Gros (2021), “*Les ordres architecturaux dans l’Antiquité classique*”. As últimas pesquisas citadas trazem importantes contribuições ao tema da arquitetura dos templos dóricos gregos.

Wilson Jones faz um estudo aprofundado das proporções e da metrologia do Partenon. Gene Waddell analisa os procedimentos arquitetônicos supostamente utilizados em quarenta e três templos dóricos. Kanellopoulos e Petrakis analisam o encaixe da cela em relação ao peristilo de cinco templos dóricos. Pierre Gros, em seu capítulo no livro “*Histoires d’ordres: Le langage européen de l’architecture*”, traz uma atualização do debate sobre as minúcias das ordens arquitetônicas dórica, jônica, coríntia e da variante toscana. O autor baseia sua abordagem no “*Tratado de Arquitetura*,” de Vitruvius, uma fonte histórica singular, e estabelece um diálogo profundo e habilidoso com a cultura material da Antiguidade.

Encerramos o nosso ensaio bibliográfico com a pesquisa mais recente, e, segundo Hansgeorg Bankel,<sup>2</sup> “the most important article about metrology and proportions published in the last Years”, “*Architekturforschungen in Didyma I. Fußmaßwert und Maßplanung am Jüngerem Apollontempel: unterlassene Zahlenharmonien*,” de Lothar Haselberger (2022). Este autor apresenta um estudo sobre o Templo de Apolo em Didyma, localizado na Turquia, e oferece uma oportunidade excepcional para examinar meticulosamente a metrologia de um monumento antigo com precisão e rigor

2 Expresso minha gratidão ao Prof. Dr. Hansgeorg Bankel pela sua gentileza, não apenas ao me indicar o mais recente estudo do Prof. Lothar Haselberger sobre o tema, mas também por me providenciar uma cópia. Esse artigo encerra nossa pesquisa de maneira exemplar. Com uma trajetória acadêmica notável, especialmente a partir de 1986, quando completou seu doutorado sob a orientação do renomado Prof. Gottfried Gruben (Cátedra de História da Arquitetura, Universidade Técnica de Munique – infelizmente falecido em 2003), o Prof. Bankel desempenhou, em períodos mais recentes, o papel de docente de História da Arquitetura e Levantamento Arquitetônico na Universidade de Ciências Aplicadas de Munique, entre 1993 e 2014.



metodológico. Embora o templo de Apolo seja de ordem jônica e não dórica, essa análise vai além de constituir um objetivo isolado: seu propósito é aprofundar a compreensão do evidente contexto arquitetônico. A abordagem utilizada neste estudo foi originalmente estabelecida por Wilhelm Dörpfeld em 1890 quando investigou o Erechtheion. Essa abordagem envolve a comparação direta das medidas estruturais reais com os valores registrados nos registros históricos do edifício. Desde 1904, inúmeros esforços foram empreendidos para determinar a unidade de medida antiga usada no templo em Didyma. Atualmente não há dúvidas de que um pé ático-cicládico, aproximadamente equivalente a 29,5cm, foi a unidade utilizada. Recentemente, em 2021, o comprimento preciso dessa unidade no templo foi definitivamente determinado como ligeiramente maior, situando-se dentro da faixa de 29,8–29,9 cm. Esse resultado validou que um relevante erro de planejamento ocorreu durante a construção do templo de Didyma. Esse erro ficou evidente quando os diâmetros do contorno do fuste foram inscritos nos tambores de uma coluna inacabada e em pé no templo.

### Considerações finais

O período compreendido entre 1990 e 2022 marcou uma era repleta de descobertas e avanços nas pesquisas relacionadas à arquitetura dos templos dóricos gregos. A indagação acerca da verdadeira essência do projeto desses templos continua a ser uma intrigante pergunta sem uma resposta definitiva. Nos últimos 150 anos, inúmeros estudos se dedicaram a investigar essa questão. No entanto, até o presente momento, o que temos são interpretações bem razoáveis sobre o *modus operandi* adotado pelos arquitetos gregos ao conceberem o intrincado design de suas monumentais edificações de culto.

Apesar do árduo empenho e da vasta quantidade de pesquisas realizadas por especialistas ao longo dos anos, é inegável que a compreensão da concepção dos templos dóricos gregos permanece sendo um

desafio constante e fascinante. Os complexos detalhes que envolvem a arquitetura destes oferecem um convite para explorarmos suas nuances mais profundas, desvendando o potencial de descobertas surpreendentes que ainda nos aguardam.

A cada nova investigação a tapeçaria histórica dos templos dóricos ganha novas cores e texturas, mas também nos revela lacunas a serem preenchidas e interrogações a serem solucionadas. As inovações e métodos construtivos da época desafiam nossa imaginação e exigem um mergulho mais profundo para capturarmos plenamente a engenhosidade dos antigos arquitetos.

Nessa jornada de trinta e dois anos de pesquisa, o que se destaca a cada estudo e a cada análise é o desenvolvimento contínuo do nosso entendimento, moldando um cenário de aprendizado constante. E, enquanto celebramos o progresso alcançado até o momento, também reconhecemos a vastidão do terreno a ser explorado, reforçando a importância de futuras investigações para expandirmos os horizontes do conhecimento.

Em meio às incertezas que ainda pairam, surge uma inspiração renovada para os pesquisadores que continuarão a se dedicar a desvendarem o design dos templos dóricos gregos. Ao encerrarmos esta pesquisa, não fechamos portas, mas abrimos novas trilhas de questionamento e reflexão. Afinal, é na busca incessante pelo conhecimento que encontramos a verdadeira essência da investigação acadêmica, um processo que “evolui” conosco e que, como os templos antigos, transcende o tempo.

### Glossário<sup>3</sup>

**ÁBACO:** é o membro superior do capitel e elemento de transição entre a arquitrave e o equino. A partir da época do Parthenon perde sua função estrutural de sustentáculo, como tinha no período arcaico, e, para prevenir sua ruptura, suas bordas foram

3 Glossário autoral (Duarte 2010: 26-36; 39).

isoladas da arquitrave, deixando um espaço vazio de cada lado, que se encontra com o alinhamento do fuste, passando a ter uma função ornamental. De modo simples, sua geometria é a de um paralelepípedo de base quadrada e pequena altura. O lado da base do ábaco tem sempre o mesmo comprimento que o diâmetro do topo do equino, enquanto o perfil do ábaco e do equino chegaram a ter praticamente a mesma altura nos exemplos mais antigos do final do século VII e começo do século VI.

**ARQUITRAVE:** é o nome dado a uma viga ou lintel. Quando se trata da arquitrave em relação ao entablamento, se refere ao conjunto de vigas ou lintéis que, alinhados e apoiados sobre a colunata, suportam os membros superiores do entablamento. A arquitrave de pedra não é uma viga contínua que se estende por toda a colunata, e sim composta de várias partes. Sua geometria é a de um paralelepípedo de base retangular e pouca altura. O comprimento de cada parte é igual à distância entre os eixos a cada duas colunas ou intercolúnio. A arquitrave nos templos mais antigos era monolítica, mas no século V a.C. há uma tendência a substituir o monobloco por duas ou três peças unidas entre si. Este novo sistema se torna mais econômico e seguro do ponto de vista estrutural. O alinhamento da arquitrave em relação ao topo do fuste variava: há exemplos em que estão apurados e também em que a arquitrave avança e recua deste alinhamento. Dois elementos que compõem a arquitrave são a tênia e a régula.

**CAPITEL:** é composto por dois membros esculpidos em um só bloco, o ábaco e o equino. Do ponto de vista ornamental se trata de uma solução que estabelece certa continuidade entre as linhas retas do entablamento e a seção circular do fuste.

**COLUNA:** é composta por dois elementos estruturais de pedra, o fuste e o capitel. O fuste, desprovido de base, se apoia diretamente no piso – a base se reduz a casos excepcionais dentro da ordem dórica. O capitel concentra os esforços transmitidos pela arquitrave, e o fuste os absorve e transfere ao embasamento do edifício. As proporções das colunas foram

modificadas com o passar do tempo, e suas alturas variaram em termos gerais em intervalo de 4 a 6,5 vezes o diâmetro da “base”. Assim, o diâmetro do topo do fuste diminuiu em intervalo de 3/4 a 2/3 em relação ao diâmetro da “base”. As colunas interiores do templo, tanto as do pórtico do pronaos quanto as localizadas no interior da cela, são normalmente mais esbeltas e podem apresentar algumas diferenças em relação às exteriores, como, por exemplo, um número menor de caneluras ou um perfil mais fechado no equino do capitel.

**CORNIJA:** é o membro superior do entablamento e se trata de um perfil que se projeta para frente e se apoia no friso. Tem a função de afastar as águas pluviais do alinhamento das fachadas do edifício. A cornija horizontal de frontão tem também a função de apoiar as estátuas em alto-relevo e é composta em sua parte inferior pelo mútulo. Não possui calha. Já a cornija lateral possui uma cimalha ou calha, que recebe as águas pluviais vindas do telhado, que são coletadas em seu canal e escoadas através de orifícios feitos em várias partes da calha. Estes orifícios ou canais eram decorados com cabeças de leão e com palmetas, conhecidos pelo nome de gárgulas.

**CREPIDOMA:** é formado por três degraus externos que rodeiam todo o templo. No caso do templo periptero, estes dão acesso à plataforma do templo. No século VI, estes degraus podiam ser utilizados normalmente, pois eram construídos de acordo com a escala humana independentemente das dimensões do templo (com exceções). Mais tarde, no século V, foram dimensionados em relação às proporções do templo, e nos templos de grande porte tiveram de ser complementados por degraus intermediários ou rampa para possibilitar o acesso, passando o crepidoma a ter uma função ornamental. O terceiro degrau do crepidoma se chama estilóbato.

**ENTABLAMENTO:** é a superestrutura que se apoia diretamente sobre as colunas e é formado pela associação de três elementos: arquitrave, friso e cornija. Compõe as elevações do edifício e se posiciona nas fachadas principais entre a colunata e o frontão, e nas fachadas laterais entre a colunata e a parte

inferior do telhado. Chega a ocupar 1/4 da altura da elevação principal e é responsável por absorver boa parte da carga que provém da estrutura do telhado e transferi-la à colunata.

**EQUINO:** é o membro inferior do capitel e a parte que se encaixa no topo do fuste. Seu perfil se assemelha a uma curva parabólica que se espalha para fora até fazer a transição com a laje achatada, ou ábaco. Este perfil curvo foi bem acentuado no período arcaico e foi suavizando-se com o passar do tempo. Ao endireitarmos a curva melhoramos o problema estático, pois a carga proveniente da arquitrave se distribui na saliência do capitel. Visando a solução dos problemas estruturais envolvidos, o perfil curvo vai se enrijecendo, até tomar o aspecto de uma linha quase reta, atingindo uma inclinação exata de 45° no caso do templo de Hefesto em Atenas. A transição entre o último tambor do fuste e o equino se faz através de uma fatia de tambor que é esculpida no capitel e é limitada, tanto na parte superior como na inferior, por um grupo de aneletes ou listéis horizontais. Esse detalhe de junção se prestou a muitas variações, tanto no número de aneletes, que variou de 3 a 5, como nos detalhes de chegada do feixe das caneluras providas do fuste.

**EUTINTÉRIO:** é um alinhamento de blocos de pedra (fiada de nivelamento) enterrada ou pouco visível, onde se assenta a crepidoma, interface entre os alicerces e a superestrutura visível. O eutintério forma um retângulo que define os limites da edificação, e esse termo é muito utilizado entre os pesquisadores para referir-se às dimensões totais de largura e comprimento dos templos.

**ESTILÓBATO:** é o degrau superior do templo, que serve de plataforma de apoio para o peristilo ou colunata exterior. Este termo é usado erroneamente por alguns autores para designar os três degraus ou crepidoma. Normalmente as dimensões externas da planta de um templo, sem contar os dois primeiros degraus, são dadas pela largura e comprimento exterior do estilóbato. Exemplo: as dimensões do estilóbato do templo de Hera em Olímpia são 18,75m×50,01m.

**FRISO:** localizado entre a cornija e a arquitrave, é composto de uma sucessão de tríglifos e métopas alternados. Normalmente são elementos independentes, mas às vezes eram esculpidos em um bloco só (ou seja, um tríglifo e uma métopa juntos). O friso absorve os esforços transmitidos pelo frontão através da cornija. Tem a função de elevar a base do frontão e é um elemento decorativo característico da ordem dórica. A distribuição desses elementos no friso é feita da seguinte forma: para cada coluna há um tríglifo alinhado com o seu eixo (exceção para os tríglifos de esquina, que não estão alinhados com o centro da coluna) e um tríglifo centralizado entre duas colunas. Entre dois tríglifos intercala-se uma métopa. Essa distribuição vale para o período arcaico e clássico, com exceções. Já no período helenístico se usam normalmente dois tríglifos entre colunas, aumentando assim o intercolúnio. As extremidades do friso são sempre compostas por tríglifos.

**FUSTE:** podem ser monolíticos (os mais antigos), ou compostos pela sobreposição de vários blocos ou tambores fixados uns aos outros por meio de cavilhas ou empólios de madeira. Os tambores podem ter sido trabalhados no formato arredondado, como sugerem os vestígios deixados em algumas pedreiras, ou podem ter adquirido esta forma através do uso do torno. As características geométricas do fuste são seu perfil e as caneluras.

**INTERCOLÚNIOS:** é o nome dado às distâncias entre os eixos das colunas dos pórticos e entre os quais temos os vãos de circulação.

**MÉTOPAS:** são lousas retangulares de pedra fixadas entre os tríglifos e recuadas em relação ao seu alinhamento. As mais antigas eram feitas de terracota. São espaços frequentemente destinados à representação de figuras em baixo relevo e fazem parte da escultura arquitetônica. Em alguns templos são lisas, sem representação. A métopa que se localiza ao lado do tríglifo de ângulo tem também a sua largura alterada em consequência do problema que gera o tríglifo de ângulo comentado no item anterior.

**ORDEM:** Altura do conjunto de elementos arquitetônicos formado por coluna e entablamento.

**PERÍPTERO:** podemos dizer que é a forma adotada pelos templos de maior prestígio. Esse tipo de templo é rodeado de colunas: o hexastilo, com seis colunas tanto no pórtico da fachada frontal como no pórtico da fachada posterior. Nos templos perípteros o número de colunas nas fachadas laterais variou muito (entre 10 e 17 colunas), mas no período clássico se encontram vários exemplos com a seguinte regra: multiplicava-se por dois o número de colunas da fachada principal e se acrescentava uma para calcular o número de colunas das fachadas laterais (conhecida como dórico periclíano). Exemplo: Templo de Posidon em Pesto, Templo de Apolo em Bassai (dóricos), e vários outros.

**PERISTILO:** nome dado à colonata que rodeia o templo. Para sabermos quantas colunas tem um templo em uma determinada fachada, sempre contamos as colunas de esquina ou de ângulo. Quando dizemos, por exemplo, que o templo de Hefestos possui um peristilo de 6×13, queremos dizer que este edifício tem seis colunas nas fachadas principal e posterior, e treze colunas em cada fachada lateral. No entanto, quando contamos dessa maneira temos a falsa impressão de que o templo tem 38 colunas em seu peristilo, mas ao consultarmos a planta verificamos que a quantidade real de colunas são 34, e não 38. Isso acontece pois, por convenção, sempre contamos duas vezes a mesma coluna de ângulo, para facilitar a leitura das quatro fachadas do templo.

**RÉGULA:** é uma estreita tira de pedra localizada debaixo da ténia e alinhada com a largura do triglifo. Em sua base são esculpidas uma fileira de seis gotas ou pequenos cilindros.

**TELHADO:** em duas águas, composto por uma estrutura de madeira coberta de telhas de terracota ou mármore. Do ponto de vista estrutural, funcionava de forma radicalmente diferente de nossas estruturas modernas. O sistema grego trabalhava por esmagamento ou flexão de seus elementos, e nunca por tração, como funcionam as atuais tesouras (treliças); isso constituía uma grande desvantagem para vencer grandes vãos. Os telhados precisavam de vigas mestras com grandes seções, o que impossibilitou a cobertura de templos de grande porte – como o templo de Apolo em Didima, segundo o testemunho de Estrabão.

**TÊNIA:** é um filete de pedra esculpido no topo da própria arquitrave que acompanha toda a extensão da fachada, projetando-se para fora. É um elemento de transição entre a arquitrave e o friso.

**TRÍGLIFOS:** são pequenos pilares monolíticos que possuem nas laterais cavidades em que se encaixam as métopas. Sua geometria é a de um prisma reto de base retangular, e em sua face estão esculpidas duas caneluras no centro e meias caneluras nas extremidades. Os detalhes das incisões e dos perfis são variados. O triglifo de ângulo é um dos grandes problemas na concepção do friso, pois sua largura e seu alinhamento podem sofrer alterações em relação aos outros.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), número de processo: 10/51474-4.

DUARTE, C.W.G. Archaeology of architecture: harmony and proportion in antiquity: a bibliographic essay on Greek doric temple design (1990-2022). *R. Museu Arq. Etn.* 41: 227-251, 2023.

**Abstract:** This study aims to prospect and map the literature selected during its development about the architecture of Greek Doric temples, taking its pertinence and contribution to the field as a criterion. Specific considerations were made on articles and books published from 1990-2022, which were organized in thematic groups. Our comments stem from a bibliographic review of the original material, which was complemented with reference reviews

published by various authors, especially in the *Bulletin analytique d'architecture du monde grec* section of the journal *Revue Archéologique*.

**Keywords:** Greek architecture; Greek Doric temples; Peripteral temples; Doric design; Proportions and modules.

### Referências bibliográficas

#### Fonte textual

- Vitruve. 2015. *De l'Architecture*. Édition dirigée par Pierre Gros. Les Belles Lettres, Paris.
- Vitruve. 1990. *De l'Architecture*. Livre III. Texte Établi, Traduit et Commenté par Pierre Gros. Les Belles Lettres, Paris.
- Vitruve. 1992. *De l'Architecture*. Livre IV. Texte Établi, Traduit et Commenté par Pierre Gros. Les Belles Lettres, Paris.
- Vitruvio. 1997. *De architectura*. 2 vols. Traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, P. Gros (Ed.). Einaudi Tascabili, Turin.
- Vitruvio. 1960. *Architettura*. Dai libri I-VII. Traduzione e commento di Silvio Ferri. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- Vitrúvio. 1999. *Da Arquitetura*. Tradução de Marco Aurélio Lagonegro e apresentação de J. R. Katinsky. Hucitec; Fupan, São Paulo.
- Vitrúvio. 2007. *Tratado de Arquitetura*. Tradução de Justino Maciel. Martins Fontes, São Paulo.
- Vitruvius. 2001. *Ten books on Architecture*. Translated by Ingrid D. Rowland; comentary and illustrations by Thomas Noble Howe; with additional commentary by Ingrid D. Rowland and Michael J. Dewar. Cambridge University Press, Cambridge.

#### Autores modernos

- Amandry, P.; Hansen, E. 2010. *Le temple d'Apollon du IVe siècle*. De Boccard; Ecole française d'Athènes, Paris.
- Bankel, H. 1983. Zum fußmaß attischer bauten des 5. jarhunderts v. Chr. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 98: 65-99.
- Bankel, H. 1991. Acropolis-Fußmaße. *Archäologischer Anzeiger* 151-163.
- Barletta, B. 2011. Greek Architecture: state of discipline. *American Journal of Archaeology* 115: 611-640.
- Berger, E. (Ed.). 1984. *Parthenon-Kongress Basel: Referate und Berichte, 4. bis 8. April 1982*. Von Zabern, Mainz.
- Berve, H.; Gruben, G. 1963. *Greek Temples, Theatres and Shrines*. Thames and Hudson, London.
- Büsing, H. H. 1987. Eckkontraktion und Ensemble-Planung. *Marburger Winckelmann-Programm* 14-46.
- Ceretto Castigliano, I.; Savio, C. 1983. Considerazioni sulla metrologia e sulla genesi concettuale del tempio di Giunone ad Agrigento. *Bollettino d'Arte del Ministero per i beni culturali e ambientali* 68: 35-48.
- Cooper, F. A. et al. 1992-1996. *The Temple of Apollo Bassitas*. 4 vols. American School of Classical Studies at Athens, Princeton.

- Coulton, J.J. 1974. Towards Understanding Doric Design: The Stylobate and Intercolumniations. *Annual of the British School at Athens* 69: 61-86.
- Coulton, J.J. 1975. Towards Understanding Greek Temple Design: General Considerations. *Annual of the British School at Athens* 70: 59-99.
- Coulton, J.J. 1977. *Ancient Greek architects at work: problems of structure and design*. Cornell University Press, Ithaca.
- Coulton, J.J. 1979. Doric Capitals: A Proportional Analysis. *Annual of the British School at Athens* 74: 81-153.
- Coulton, J.J. 1989. Modules and Measurements in Ancient Design and Modern Scholarship. In: Geertman, H.; de Jong, J.J. (Eds.). *Munus non ingratum. Proceedings of the International Symposium on Vitruvius' "De Architectura" and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden 20-23 January 1987*, Stichting Bulletin Antieke Beschaving, Leiden, 85-89.
- Coulton, J.J. 1997. Review. *American Journal of Archaeology* 101: 796-797.
- Courby, F. 1927. *La terrasse du temple*. De Boccard, Paris.
- Courby, F. 1931. *Les temples d'Apollon*. De Boccard, Paris.
- De Jong, J.J. 1994. *De wiskundige grondslagen van de Griekse en Romeinse tempelarchitectuur in theorie en praktijk tussen de 4e en 1ste eeuw vChr.* Diss. Rijksuniversiteit Leiden, Leiden.
- De Waele, J.A.K.E. 1980. Der Entwurf der dorischen tempel von Akragas. *Archäologischer Anzeiger* 180-241.
- De Waele, J.A.K.E. 1985. Le dessin d'architecture du temple grec au début de l'époque classique. In: Bommelaer, J.-F. (Ed.). *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Travaux du Centre du Recherche sur le Proche Orient et la Grèce Antique* 8, Université des sciences humaines de Strasbourg, Strasbourg, 87-102.
- De Waele, J.A.K.E. 1989-1990. Reflections on the Design of Classical Greek Architecture. In: *Πρακτικά του XII Διεθνούς συνεδρίου κλασικής αρχαιολογίας IV, Athens 1988*, Athens, 205-210.
- De Waele, J.A.K.E. 1991. The Design of the temple of Nemesis at Rhamnous. In: Gnade, M. (Ed.). *Stips Votiva: Papers Presented to C.M. Stibbe*, Allard Pierson Museum, University of Amsterdam, Amsterdam, 249-264.
- De Waele, J.A.K.E. 1992. I grandi templi. In: Braccesi, L.; De Miro, E. (Eds.). *Agrigento e la Sicilia greca: atti della settimana di studio, Agrigento, 2-8 maggio 1988*. L'Erma di Bretschneider, Roma, 157-205.
- De Waele, J.A.K.E. 1993. De klassieke Griekse temple. In: Peeters, C.J.A.C. et al. (Eds.). *Sonderdruck Bouwkunst. Studies in vriendschap voor K. Peeters*, Architectura & Natura Pers, Amsterdam, 580-595.
- De Waele, J.A.K.E. 1998. Der klassische Tempel in Athen, Hephaisteion und Poseidontempel. *Bulletin Antieke Beschaving* 73: 83-94.
- De Waele, J.A.K.E. 1999. Le dessin du temple d'Asklépios à Cos. *Pharos – Journal of the Netherlands Institute at Athens* 61-70.
- De Zwarte, R. 1996. Der ursprüngliche entwurf für da Hephaisteion in Athen: Einemodulare architektonische komposition de 5. Jhs. V. Chr. *Bulletin Antieke Beschaving* 71: 95-102.
- Dekoulakou-Sideris, I. 1990. A Metrological Relief from Salamis. *American Journal of Archaeology* 94: 445-451.
- Dinsmoor, W. B. 1941. Observations on the Hephaisteion. *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens – Hesperia Supplements* 5: 1-171.

- Dinsmoor, W. B. 1950. *The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development*. B. T. Batsford, London; New York.
- Dörpfeld, W. 1882. Beiträge zur antiken Metrologie. I. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 7: 277-312.
- Dörpfeld, W. 1883. Beiträge zur antiken Metrologie. II. Die ägyptischen Längenmaasse. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 8: 36-56.
- Dörpfeld, W. 1883. Beiträge zur antiken Metrologie. III. Die königliche Elle des Herodot und der philetaerische Fuss. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 8: 342-358.
- Dörpfeld, W. 1890. Metrologische Beiträge. V. Das äginäisch-attische Maass-System. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 15: 167-177.
- Duarte, C.W.G. 2010. *Geometria e Aritmética na Concepção dos Templos Dóricos Gregos*. Dissertação de Mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Duarte, C.W.G. 2015. “Elegância” e “Sutileza” na concepção dos templos dóricos gregos (sécs. V-II a.C.). Tese de Doutorado. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Dugas, Ch. et al. 1924. *Le Sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IVe siècle*. De Boccard, Paris.
- Frey, L. 1992. Review. *Revue archéologique* 285.
- Frey, L. 1992. Review. *Revue archéologique* 287.
- Frey, L. 1994. Review. *Revue archéologique* 365-366.
- Frey, L. 1994. Review. *Revue archéologique* 366.
- Frey, L. 1996. Review. *Revue archéologique* 309.
- Goethert, F. W; Schleif, H. 1962. *Der Athenatempel von Ilion*. Keller, Berlin.
- Gros, P. 2021. 'Histoires d'ordres: Le langage européen de l'architecture. Brepols, Tours, Les ordres architecturaux dans l'Antiquité classique, 17-89.
- Gruben, G. 2001. *Griechische Tempel und Heiligtümer*. Hirmer, München.
- Haselberger, L. 2022. Architekturforschungen in Didyma I. Fußmaßwert und Maßplanung am Jüngeren Apollontempel: unterlassene Zahlenharmonien. *Archäologischer Anzeiger* 2: 124-171.
- Hellmann, M.-C. 1992a. Review. *Revue archéologique* 284.
- Hellmann, M.-C. 1992b. Review. *Revue archéologique* 286.
- Hellmann, M.-C. 1994a. Review. *Revue archéologique* 365.
- Hellmann, M.-C. 1994b. Review. *Revue archéologique* 393-394.
- Hellmann, M.-C. 1998a. Review. *Revue archéologique* 334-335.
- Hellmann, M.-C. 1998b. Review. *Revue archéologique* 346.
- Hellmann, M.-C. 2000a. Review. *Revue archéologique* 352.
- Hellmann, M.-C. 2000b. Review. *Revue archéologique* 353.
- Hellmann, M.-C. 2004. Review. *Revue archéologique* 315-316.
- Hellmann, M.-C. 2008a. Review. *Revue archéologique* 309-310.
- Hellmann, M.-C. 2008b. Review. *Revue archéologique* 310.
- Hellmann, M.-C. 2008c. Review. *Revue archéologique* 314.

Arqueologia da arquitetura: harmonia e proporção na antiguidade: um ensaio bibliográfico sobre o design dos templos dóricos gregos (1990-2022)

R. *Museu Arq. Etn.*, 41: 227-251, 2023.

Hellmann, M.-C. 2008d. Review.  
*Revue archéologique* 339.

Hellmann, M.-C. 2008e. Review.  
*Revue archéologique* 346-347.

Hellmann, M.-C. 2010a. Review.  
*Revue archéologique* 31.

Hellmann, M.-C. 2010b. Review.  
*Revue archéologique* 47.

Hennemeyer, A. 2006. Neue Forschungsergebnisse zur Cella des Zeustempels von Olympia. In: Koldewey-Gesellschaft (Eds.). *Bericht über die 43. Tag. für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung der Koldewey-Gesellschaft vom 19.-23. Mai 2004 in Dresden*. Habelt, Bonn, 103-111.

Höcker, Ch. 1993. *Planung und Konzeption der klassischen Ringhallentempel von Agrigent: Überlegungen zur Rekonstruktion von Bauentwürfen des 5. Jhs. v. Chr.* P. Lang, Frankfurt am Main; New York.

Höcker, Ch. 1996. Architektur als Metapher – Überlegungen zur Bedeutung des dorischen Ringhallentempels. *New approaches to classical archaeology and related fields: Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzender Gebiete* 14: 45-79.

Hoepfner, W. (Ed.). 1984. *Bauplanung und Bautheorie der Antike Bericht über ein Kolloquium in Berlin vom 16.11. bis 18.11.1983*. Wasmuth, Berlin.

Hoepfner, W. 1969. Zum Entwurf des Athenatempels in Ilion. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athen. Abt.)*84: 165-181.

Kalpaxis, A. E. 1976. *Früharchaische Baukunst in Griechenland und Kleinasien*. P. Athanassiou, Athen.

Kanellopoulos, CH.; Petrakis, M. 2018. Cella alignment and 4th century BC Doric peripteral temple architecture in Mainland Greece. *Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 2: 169-200.

Knell, H. 1973. Der Athenatempel in Ilion. Eine Korrektur zur Grundrißrekonstruktion. *Archäologischer Anzeiger* 131-133.

Koch, H. 1951. *Studien zum Theseustempel in Athen*. Akademie-Verlag, Berlin.

Koenigs, W. 1990. Maße und Proportionen in der griechischen Baukunst. In: Beck, H.; Bol, P. C.; Buckling, M. (Eds.). *Polyklet: Der Bildhauer der griechischen Klassik*. Verlag Philipp von Zabern, Frankfurt, 121-134.

Kohl, M. 1998. Review. *Revue archéologique* 325.

Kohl, M. 2006. Review. *Revue archéologique* 318-319.

Koldewey, R.; Puchstein, O. 1899. *Die Griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien*. A. ASHER & C O, Berlin.

Lawrence, A. W. 1996. *Greek Architecture*. Rev. by R. A. Tomlinson. Yale University Press, New Haven.

Mărgineanu-Cârstoiu, M. 1994-1995. Ein neuer Vorschlag für die statistische Analyse de Komposition der dorischen Kapitelle. *Revue d'archéologie et d'histoire ancienne* 55-108.

Matz, F. 1874. Tesa e piede sopra un rilievo greco. *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 46: 192-93.

Mertens, D. 1984. *Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit*. Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

Mertens, D. 2007. I templi di Paestum paradigmi per lo studio dell'architettura classica. *Atlante temático di topografia antica* 16: 143-161.

Miles, M. M. 1989. A Reconstruction of the Temple of Nemesis at Rhamnous. *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 58: 133-249, Plates 29-48.

Östby, E. 1992. Dorische Tempel, Pherai. *Opuscula Atheniensia: acta Inst. Athen. Regni Sueciae* 19: 85-113.



- Osthues, E.-W. 2005. Studien zum dorischen Eckkonflikt. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 120: 1-154.
- Pakkanen, J. 1994. Accuracy and Proportional Rules in Greek Doric Temples. *Opuscula Atheniensiaca Inst. Athen. Regni Sueciae* 20: 144-156.
- Pakkanen, J. 1998. *The temple of Athena Alea at Tegea. a reconstruction of the peristyle. Column.* Department of Art History at the University of Helsinki, Helsinki.
- Pakkanen, J. 2005. The temple of Athena Alea at Tegea: revisiting design-unit derivation from buliding-measurements. In: Østby, E. *Ancient Arcadia, Papers from the Third International Seminar on Ancient Arcadia, held at the Norwegian Institute at Athens, 7-10 May, 2002.* Norwegian Institute at Athens, Bergen, 167-183.
- Pakkanen, J. 2013. *Classical Greek Architectural Desing: A Quantitative Approach.* Foundation of the Finnish Institute at Athens, Helsinki.
- Petronotis, A. 1968. *Bauritzlinien und andere Aufsnürungen am Unterbau griechischer Bauwerke in der Archaik und Klassik: eine Studie zur Baukunst und -technik der Hellenen.* Diss. Technische Universität München, München.
- Petronotis, A. 1972. *Zum Problem der Bauzeichnungen bei den Griechen.* Dodona Verlag, Athens.
- Riemann, H. 1935. Zum griechischen Peripteraltempel – Seine Planidee und ihre Entwicklung bis zum Ende des 5. Jhds. Rhld.: Spezial-Dissertations-Buchdruckerei, Duren.
- Riemann, H. 1940. Die Vorperikleischen Parthenonprojekte. *Antike Kunst. Vereinigung der Freunde Antiker Kunst* 14: 142-154.
- Riemann, H. 1943. Zum Artemistempel von Korkyra. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 58: 32-38.
- Riemann, H. 1946-1947. Die Bauphasen des Heraions von Olympia. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 61/62: 30-54.
- Riemann, H. 1950. Der peisistratidische Athenatempel auf der Akropolis zu Athen. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athen. Abt.)* 3: 7-39.
- Riemann, H. 1951. Hauptphasen in der Plangestaltung des dorischen Peripteraltempels. In: Mylonas, G. E. (Ed.). *Studies Presented to David M. Robinson.* Whashington University, Saint Louis, Missouri, 295-308.
- Riemann, H. 1952. Vitruv und der griechische Tempel. *Archäologischer Anzeiger* 1-38.
- Riemann, H. 1960. Die Planung des Hephaisteions zu Athen. In: Eckstein, F. (Ed.). *ΘΕΟΡΙΑ. Festschrift für W.-H. Schuhhardt.* Bruno Grimm, Baden-Baden, 185-198.
- Riemann, H. 1961. Studien zum dorischen Antentempel. *Bonner Jahrbücher* 161: 183-200.
- Riemann, H. 1964a. Die Planung des ältesten sizilianischen Ringhallentempels. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Röm. Abt.)* 71: 19-59.
- Riemann, H. 1964b. Iktinos und der Tempel von Bassai. In: *Festschrift F. Zucker.* Akademie Verlag Berlin, Berlin, 299-339.
- Riemann, H. 1964c. Zum Olympieion von Syrakus. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Röm. Abt.)* 71: 229-237.
- Riemann, H. 1965. Zur Grundrißinterpretation des Enneastylos von Poseidonia. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Röm. Abt.)* 72: 198-208.
- Riemann, H. Der 1958. *Antike Tempel. Bilder zur Abendländische Kunst.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Arqueologia da arquitetura: harmonia e proporção na antiguidade: um ensaio bibliográfico sobre o design dos templos dóricos gregos (1990-2022)

R. *Museu Arq. Etn.*, 41: 227-251, 2023.

- Robertson, D. S. 1943. *Greek and Roman Architecture*. 2nd ed. Cambridge University Press, Cambridge.
- Rose C. B. 2003. The Temple of Athena at Ilion. *Studia Troica* 13: 27-88.
- Rottländer, R.C.A. 1990. Zweierlei Masseinheiten an einem Bauwerk. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 60: 19-41,
- Rottländer, R.C.A. 1991. Eine neu aufgefundene antike Masseinheit auf dem metrologischen Relief von Salamis. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 61: 63-68.
- Rottländer, R.C.A. 1994. Das neue Bild der antiken Metrologie. Alte Vorteile – Neue Beweise. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 63: 1-16.
- Roux, G. 1992. Review. *Revue archéologique* 314.
- Schlicker, F. W. 1940. *Hellenistische Vorstellungen von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv*. Archäologisches Institut des deutschen Reiches, Berlin.
- Senseney, J. R. 2011. *The Art of Building in the Classical World: Vision, Craftsmanship, and Linear Perspective in Greek and Roman Architecture*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Shioi, K. 1996. Statistical Analysis of the Proportions Defining Façades of Doric Temples: The meaning of the “Arkhitēkton” Part (1). *Journal of Architecture, Planning and Environmental Engineering Academic Journal* 481: 187-194.
- Slapsk, B. 1993. The 302 mm Foot Measure on Salamis? *Dialogues d 'histoire ancienne* 19: 119-136.
- Sonntagbauer, W. 2003a. Einheitsjoch und Stylobatmass, Zu den Grundrissen des Zeustempels in Olympia. *Bulletin Antieke Beschaving* 78: 35-42.
- Sonntagbauer, W. 2003b. Singt der Tempel wirklich? Zur “musikalischen” Proportionsstruktur griechischer Tempel. In: Asamer, B.; Wohlmayr, W. (Eds.). *Akten des 9. Österreichischen Archäologentages: am Institut für Klassische Archäologie der Paris Lodron-Universität Salzburg*. 6.-8. Dezember 2001. Phoibos-Verl., Wien, 189-194.
- Sonntagbauer, W. 2009. Zur Genese des klassischen Tempelentwurfes – Zu den Grundrissen der tavole palatine in Metapont, des Athenatempels in Paestum, des Aphaiatempels und des Älteren Poseidon-tempels in Sunion. In: Einicke R. et al. (Eds.). *Zurück zum Gegenstand – Festschrift für Andreas Furtwängler zum 65. Geburtstag (Schriften des Zentrums für Archäologie und Kulturgeschichte des Schwarzeerraumes*, Band 16.1, 1.62), Beier & Beran, Langenweißbach, 1, 37-49.
- Stefan, A. S. 1996. Review. *Revue archéologique* 345-346.
- Stieglitz, R. R. 2006. Classical Greek Measures and the Builder's Instruments from the Maagan Mikhael Shipwreck. *American Journal of Archaeology* 110: 195-203.
- Theuer, M. 1918. *Der griechisch-dorische Peripteraltempel – Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre*. E. Wasmuth, Berlin.
- Thieme, T. 1989. Metrology and Planning in Hecatomnid Labraunda. In: Linders T.; Hellström, P. (Eds.). *Architecture and Societe in Hecatomnid Caria, Proceedings of the Uppsala Symposium, 1987* (Boreas, 17). Uppsala: S. Academiae Upsaliensis. Distributors Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 77-90.
- Waddell, G. 2002. The Principal Design Methods for Greek Doric Temples and their Modification for the Parthenon. *Architectural History: Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain* 45: 1-31.
- Waddell, G. 2018. *Designing the Parthenon*. Independently published.
- Weickert, C. 1929. *Typen der archaischen Architektur und kleinasiens*. Filser, Augsburg.

- Wesenberg, B. 1994. Die Bedeutung des Modulus in der Vitruvianischen Tempelarchitektur. In: *Le projet de Vitruve: objet, destinataires et réception du de architectura. Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Institut de recherche sur l'architecture antique du CNRS et la Scuola normale superiore de Pise (Rome, 26-27 mars 1993)*. Ecole française de Rome, Rome, 90-104.
- Wesenberg, B. 1995. Die Metrologie der griechischen Architektur: Probleme interdisziplinärer Forschung. In: Ahrens, D.; Rottländer, R.C.A. (Eds.). *Ordo et mensura, III: Internatinaler interdisziplinärer Kongress für historische metrologie vom 17. bis 21. November, 1993*. Scripta-Mercaturae Verlag: St. Katharinen, 199-222.
- Wilson Jones, M. 2000. Doric Measure and Architectural Design 1: The Evidence of the Relief from Salamis. *AJA* 104: 73-93.
- Wilson Jones, M. 2001. Doric Measure and Architectural Design 2: A Modular Reading of the Classical Temple. *American Journal of Archaeology* 105: 675-713.
- Wilson Jones, M. 2006. Ancient Architecture and Mathematics: Methodology and the Doric Temple. In: Duvernoy, S.; Pedemonte, O. (Eds.). *Nexus VI: Architecture and Mathematics*. Kim Williams Books, Turin, 1-20,
- Wilson Jones, M. 2014. *Origins of classical architecture: temples, orders and gifts to the gods in ancient Greece*. Yale University Press, New Haven.
- Wilson Jones, M. 2018. Approaches to Architectural Proportion and the "Poor old Parthenon". In: Cohen, M.A.; Delbeke, M. (Org.). *Proportional Systems in the History of Architecture: A Critical Reconsideration*. Leiden University Press, Leiden, 199-231.
- Woodward, R. J. 2012. *An Architectural Investigation into the Relationship between Doric Temple Architecture and Identity in the Archaic and Classical Periods*. PhD. Diss. University of Sheffield, Sheffield.