

# HIBRIDAÇÃO CULTURAL ENTRE GREGOS E ÁPULOS NA ITÁLIA MERIDIONAL: ESTUDO CERAMOLÓGICO E ICONOGRÁFICO (SÉC. V - III A.C.)



Fábio Vergara Cerqueira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este *paper* tem por objetivo estudar aspectos morfológicos e iconográficos da cerâmica italiota de figuras vermelhas, produzida em Taranto e na Apúlia entre 440 a.C. e 270 a.C., de modo a evidenciar o complexo processo de hibridação que ocorreu no contexto da colonização grega no Sul da Itália. Esse processo resultou de relações interculturais em que se processaram e transformaram tradições culturais helenizantes, orientalizantes e indígenas. Após uma apresentação geral (tempo e espaço, perspectiva de análise, cerâmica ápula, temáticas iconográficas), passamos à análise de uma amostra de dezena de vasos ápulos (italiotas e itálicos), que permitem evidenciar, na iconografia e morfologia vascular, alguns aspectos da interculturalidade greco-indígena na Magna Grécia, mais propriamente, interculturalidade entre gregos coloniais e povos ápulos. Recorremos aos conceitos de “memória cultural” (ASSMANN, 2008), “hibridação cultural” (BHABHA, 1993) e “transculturização” (ORTIZ, 1968).

**Palavras-chave:** Magna Grécia; Apúlia; Taranto; Ceramologia; Iconografia; Interculturalidade; Transculturização.

**Abstract:** This paper aims to approach morphological and iconographic features of the Italiot red-figured vases produced in Tarentum and in Apulia between 440 and 270 B.C., in order to analyze the complex hybridization process that took place in South Italy, in the frame of Greek colonization. This process results from intercultural relationships, in which different Hellenizing, Orientalizing and indigenous cultural traditions got in touch, merging with each other. After a general presentation (time and space; analysis perspective; Apulian pottery; iconographic subjects), we proceed to the analysis of dozen Apulian vases (Italiot and Italic ones), in order to emphasize some traits of the Greek-indigenous interculturality in Magna Graecia, according to the evidence of the vases' shape and iconography. We observe more particularly the interculturality between colonial Greeks and Apulian peoples. We deal with the concepts of “cultural memory” (ASSMANN, 2008), “cultural hybridity” (BHABHA, 1993) and “transculturation” (ORTIZ, 1968).

**Key-words:** Magna Graecia; Apulia; Tarentum; Ceramology; Iconography; Interculturality; Transculturation.

1 Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador CNPq – PQ1d. Humboldt-Foundation Fellow. Pesquisador Visitante no Instituto de Arqueologia Clássica da Universidade de Heidelberg. Pesquisador vinculado ao PPGHC/UFRJ, no âmbito do Programa Institucional de Pós-Doutorado. Pesquisa realizada com apoio do CNPQ - PQ1d, da CAPES e da Fundação Humboldt - “Experienced Researcher Fellowship”. Para consultar demais publicações: <https://ufpel.academia.edu/F%3%A1bioVergaraCerqueira>  
E-mail: fabiovergara@uol.com.br.



**Resumen:** Este *paper* tiene por objetivo estudiar aspectos morfológicos e iconográficos de la cerámica italiota de figuras rojas, producida en Taranto y en Apulia entre 440 a. C y 270 a. C. a fin de evidenciar el complejo proceso de hibridación que ocurrió en el contexto de colonización griega en el Sur de Italia. Ese proceso resultó de relaciones interculturales en el que se procesan y transforman tradiciones culturales helenizantes, orientalizantes e indígenas. Después de una presentación general (tiempo y espacio, perspectiva de análisis cerámica apulia y temáticas iconográficas), pasamos al análisis de una muestra de una docena de vasos ápuolos (italiotas e itálicos), que permiten evidenciar, en la iconografía y morfología vascular, algunos aspectos de la interculturalidad greco-indígena en la Magna Grecia, más propiamente interculturalidad entre griegos coloniales y pueblos ápuolos. Recorremos los conceptos de "memoria cultural" (ASSMANN, 2008), "hibridación cultural" (BHABHA, 1993) y transculturación (ORTIZ, 1968).

**Palabras clave:** Magna Grecia, Apulia, Taranto, Ceramología, Iconografía, Interculturalidad, Transculturación.

## TEMPO E ESPAÇO: TARANTO E APÚLIA ENTRE O FINAL DO SÉC. V E O INÍCIO DO SÉC. III

O *paper* se foca na região da Apúlia, situada na porção sudeste da Península itálica, banhada, a leste, pelo Mar Adriático, e a Sul pelo Mar Jônio. No Golfo de Taranto localizava-se a importante fundação espartana de Taranto, que no século IV ocupou lugar de destaque na política, filosofia, economia, cultura e produção cerâmica. A região da Apúlia se dividia, no século IV e III, em três micro-regiões: a Messápia, na Península do Salento, a Peucécia, na média Apúlia, e, mais ao norte, a Dáunia (Mapa 1). Essas micro-regiões correspondem aos três povos itálicos que habitavam a Apúlia: messápios, peucécios e dáunios.

Desde o final do período micênico, ocorriam contatos comerciais das populações locais com o Egeu, cujos vestígios estão bem testemunhados na Messápia, nas localidades de Rocca no Adriático e de Satyrion no Golfo de Taranto. Os nativos destas regiões receberam forte influência ilíria em período recuado, o que se refletia quer na origem das línguas locais, genericamente classificadas como osco, quer no apreço social pela cavalaria, que se observa inclusive na pintura de vasos, nas cenas em que o cavalo acompanha o morto no interior do monumento mortuário (*naískos*). Quando da chegada dos gregos, um dos povos mais importantes eram os iápigas, que, no século V, cederam espaço às novas ondas migratórias itálicas (os sabélicos). Os iápigas, no final do primeiro quartel do séc. V, entraram em conflito militar com Taranto e, após longo conflito, saíram vitoriosos, o que enfraqueceu o domínio grego na região.

Paralelamente aos contatos com os gregos itálicos das *apoikiai* das Magna Grécia, os nativos praticaram, por sua vez, intenso comércio diretamente com os atenienses, no século V e IV, o que constituiu um forte estímulo externo para incorporação de fatores culturais helenizantes. Em meados do século IV, as elites das populações nativas experimentaram um notável enriquecimento, o que se verifica, na segunda metade deste século, na monumentalidade de construções tumulares, no crescimento dos núcleos urbanos e na adoção inclusive de muralhas.



Mapa 1 – Itália meridional: Campânia, Lucânia, Apúlia (Messápia, Peucécia e Dáunia) e Brúttio.

Fonte: Agnes Henning. *Unteritalische Prunkvasen in Gräbern einheimischer Eliten, Kerameia* (Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst), Antikesammlung, Kiel, 2011, p.39, fig.1.

As três regiões ápuilas possuíam suas particularidades: a Dáunia mais aberta aos contatos com os sabinos e os etruscos, que se traduziu, no âmbito funerário, na arquitetura de hipogeus (CORRENTE, 2010). A Peucécia, de grande riqueza rural, com contatos intensos com os lucanos, que povoavam a atual Basilicata, assim como com gregos metropolitanos, além das cidades coloniais. O norte da Peucécia compartilhou de influências mais setentrionais recebidas pelos dáunios, como se evidencia na pintura funerária de Ruvo (GADALETA, 2002. TODISCO, 2006). A Messápia, mais isolada, caracterizou-se porém pela forte presença de núcleos urbanos amuralhados e pela adoção de uma escrita, adaptada do grego para a sua própria língua osca. Cidades como Arpi e Canosa na Dáunia, Ruvo e Monte Sannace na Peucécia, Ruddia e Egnazia na Messápia, exemplificam a urbanidade e pujança material experimentadas pelos povos ápuilos nesse período.



Taranto, de sua parte, manteve, ao longo de todo o século IV, trocas comerciais intensas com as três regiões da Apúlia, apesar de as relações não serem sempre amistosas. A cerâmica italiota produzida em Taranto é um exemplo desta intensa interface comercial e cultural entre os gregos tarentinos e os nativos ápuolos.

A cultura regional, tal como expressada na cerâmica ápula, seja na morfologia dos vasos, seja na iconografia, revela um processo de transculturação, com miscigenação entre traços gregos e nativos e com a emergência original do novo. Havia na região duas grandes tradições cerâmicas: os vasos “italiotas” (cerâmica de tradição grega, de figuras vermelhas, produzidas em Taranto) e os vasos “itálicos” (cerâmica de tradição indígena, com formas e ornamentações próprias) (DENOYELLE, IOZZO, 2009. DE JULIIS, 1997; 1996). Dadas os contatos culturais e comerciais entre gregos e nativos, ao longo do tempo, estas duas tradições se influenciaram mutuamente, o que se evidencia tanto na forma quanto na decoração dos vasos, gerando inclusive alguns produtos híbridos bastante originais. Deste modo, a cultura material nos permite falar de uma espécie de *koine* cultural ápulo-tarentina – uma comunidade delimitada por trocas materiais e imateriais<sup>2</sup>.

2 O termo *koine* (κοινή) significa “em comum”. É como se denomina o idioma grego do período helenístico, por ser um falar comum, popular, que evoluiu a partir do dialeto ático recebendo muitos elementos jônicos, e foi a primeira forma suprarregional do grego, que se tornou no Império romano a língua franca falada e escrita no Mediterrâneo oriental e no Oriente Próximo e, mais tarde, a língua em que circulou o Novo Testamento. O termo assume assim na historiografia o sentido de uma comunidade cultural ampla, incluindo culturas diferentes – ao mesmo tempo dispersas e conectadas – distribuídas em um vasto território, não necessariamente contínuo. Assim, haveria diferentes tipos de *koine*, neste sentido de existência de uma rede que ocupa um território, no qual povos diferentes têm algo “em comum” que os une em uma comunidade. Por exemplo, no que se refere à técnica da metalurgia, Franco de Angelis (1996, p. 48) propõe que se formou ao longo do período arcaico uma *koine* tecnológica, que incluía o Egeu, o Mediterrâneo Central e a Europa, e que foi resultado da circulação dos artefatos pelo Mediterrâneo e regiões continentais europeias. Em seu estudo sobre a pintura parietal etrusca, Stephan Steingraber emprega o termo *koine* em duas circunstâncias. Na primeira, menciona “*koine jônica*” para se referir a um espírito jônico internacional que formou, entre aproximadamente 575 e 480 a.C., uma comunidade cultural e artística espalhada (STEINGRÄBER, 2006, p.65). Na segunda, fala que se desenvolveu ao longo do séc. IV a.C uma *koine* artístico-cultural na Itália central, atingindo a Etrúria, o Lácio e a Campânia (STEINGRÄBER, 2006, p. 185, p. 192 e p. 205). No período helenístico, a arte da Etrúria sintetiza influências iniciais da Magna Grécia, majoritariamente de Tarento, cedendo lugar no séc. II a.C. a influências da Ásia Menor, sobretudo de Pérgamo, ao que se somam influências de Roma. O autor conclui, afirmando que “no período helenístico inicial, um conjunto de motivos e temáticas presentes na arte etrusca podem ser vistos como elementos de uma *koine*” (STEINGRÄBER, 2006, p.245). As pesquisas mais recentes conceituam também o território cultural da Itália meridional como lugar de formação de algo “em comum” entre sociedades diferentes. Ilaria Battiloro (2010, p.31) coloca que “as evidências arqueológicas mostram que relações mútuas e trocas culturais ocorriam entre as *poleis italiotas* e as comunidades itálicas, dando origem a uma *koine greco-italica*” / “Archaeological evidence shows that mutual relationships and cultural exchange occurred between the Italiote *poleis* and the Italic communities, giving birth to a Greek-Italic *koine*”. A autora estuda a relação entre os gregos e os povos lucânicos, entre os quais muitos seguiam ideais pitagóricos. Estrabão (VI, 1, 1, 252-253) via uma comunidade



O período abordado inicia no último terço do século V, época em que ocorreu a introdução da técnica de figuras vermelhas, inicialmente em Meta-ponto e logo em seguida em Taranto, nos anos 440-420, produzindo os chamados vasos proto-italiotas. A pesquisa concentra-se sobretudo no período em que muitas das cidades coloniais gregas, as *apoikiai*, pouco a pouco perdem a hegemonia sobre o território da Magna Grécia, cedendo espaço aos novos grupos itálicos, os sabélicos, pertencentes a uma segunda leva migratória itálica, que se mescla aos iápigas, a leste, e aos enótrios, a oeste, tornando-se predominante (LEPORE, 2000).

A partir da segunda metade do século IV, o espaço da Itália meridional ficou sob o controle desta nova configuração dos povos locais, identificados como lucanos, campanos e ápulos. Os lucanos que dominaram Sidônia, no final do séc. V, são conhecidos como paestanos, em razão do nome que a cidade assume, Paesto. Mais a sudoeste, na atual Calábria, impõe-se aos poucos, no final do séc. IV, o domínio dos brúttios (ou bréttios), que nas áreas de população indígena se mesclaram aos enótrios, substituindo-os como grupo étnico itálico.

Taranto é uma das poucas cidades gregas, junto a Régio e Nápoles (ESTRABÃO, VI, 1, 2), que manteve sua soberania na Itália meridional. Ela preserva sua proeminência econômica e cultural, o que lhe garante papel destacado na cerâmica, principalmente nas últimas quatro décadas do século, quando sua produção de vasos atinge escala superlativa, em número e qualidade, e passa a ser fabricada também em alguns núcleos coloniais, como Ruvo, Canosa, Arpi e Egnazia. O período estudado termina no primeiro terço do século III, época em que cessa a produção da cerâmica pintada ápula, quando o mundo ápulo-tarentino declinou no contexto das guerras púnicas e do avanço romano sobre a região.

---

de interesses e visões entre Poseidônia e os lucânicos. Alguns autores falam de um *koine* tirrênia a entrelaçar etruscos, latinos, lucânicos e gregos. Em nosso estudo, entendemos que se constituiu na porção sudeste da Itália uma *koine* ápulo-tarentina, como um território em que se estabeleceram muitas coisas em comum entre os gregos de Tarento e os indígenas dos vários núcleos locais ápulos, que abrange não somente as três principais regiões da Apúlia (Messápia, Peucécia e Dáunia), mas também parte das comunidades nativas da Basilicata oriental, e exercendo forte influência sobre as cidades gregas do Mar Jônico, em particular Metaponto e Heracleia. Trata-se de um conceito operacional para pensar a realidade de modo multidimensional, pois permite ver gregos de Tarento e povos itálicos da Apúlia com suas identidades culturais e interesses econômicos e militares próprios, com frequência em conflito, e, ao mesmo tempo, como povos diferentes que têm muito em comum e que, ao longo do tempo, constituem uma comunidade cultural em razão disto tudo em comum que possuem, influenciando-se mutuamente, em maior ou menor grau, daí as manifestações de ambiguidade ou ambivalência identitária expressas na iconografia e cultura material.



Pensamos as relações entre o mundo grego e o mundo indígena na perspectiva da interculturalidade, inspirados no conceito de *transculturação* (ORTIZ, 1968; DOMINGUEZ, 1984, p.31-32), abdicando da vetorialidade do conceito de *aculturação* (no caso, helenização), o qual limitou a compreensão da dinâmica das relações interculturais na Magna Grécia a uma ideia de assimilação da cultura grega por parte das populações indígenas (LEPORE, 2000, p. 53-95), sem focar as trocas culturais e a formação de novas expressões como resultado da fricção entre as diferentes culturas.

Podemos bem constatar a pertinência da transposição das palavras de Ortiz (*apud* DOMÍNGUEZ, 1984, p. 31-32), do contexto colonial caribenhinho do século XVI para o contexto da Itália meridional dos séculos V e IV, que focamos em nosso estudo: "(...) *'fueran dos mundos que recíprocamente se descubrieron y entrechocaron', y de este modo dieran origen, en las primeras décadas del siglo XVI, a situaciones nuevas en la convivencia de aborígenes e europeos*".

Adotamos assim em nossa pesquisa, como paradigma para pensar as relações interculturais entre gregos metropolitanos, gregos coloniais e povos nativos, a definição de *transculturação* crivada pelo próprio Fernando Ortiz (1968), que nos permite vislumbrar um horizonte de negociações, resistências e reformulações identitárias sincréticas, conceito que dialoga com a conceitualização contemporânea de *hibridação*, de Hommi Bhabha (1993), que contribui para se pensar o processo de constituição de uma cultura marcada por identidades múltiplas.

### A cerâmica ápula

Desde o período arcaico, de forma contemporânea à Grécia metropolitana, desenvolveram-se oficinas dedicadas à técnica de figuras negras em diferentes regiões da Itália meridional (DENOYELLE, IOZZO, 2009). Contudo, a produção local de vasos de figuras vermelhas desenvolveu-se tardiamente, com quase um século de descompasso com relação ao propulsor ático, onde os pioneiros das figuras vermelhas introduziram esta técnica em torno de 525 a.C. (TRENDALL, 1989). Em 1893, Adolf Furtwängler lançou a teoria de que a introdução da técnica de figuras vermelhas no Sul da Itália estaria ligada à criação de Túrios, colônia pan-helênica fundada em 443, por iniciativa de Péricles, no Mar Jônico, sobre as ruínas da antiga Síbaris, para onde, segundo essa



interpretação, teriam migrado artesãos áticos que queriam fugir da instabilidade decorrente da Guerra do Peloponeso, que criava ambiente menos favorável aos negócios dos oleiros (FURTWÄNGLER, 1893, p. 150; DENOYELL, IOZZO, 2009, p. 98). Esta hipótese se manteve por muitas décadas, sem que houvesse qualquer evidência arqueológica que lhe sustentasse ou que lhe contestasse. No entanto, a descoberta mais recentemente do bairro de oleiros em Metaponto indica que foi nesta cidade da costa jônica que, em torno de 440 a.C., se produziram os primeiros vasos italiotas, na técnica de figuras vermelhas, que levou ao desenvolvimento da chamada cerâmica lucânica, com as oficinas do Pintor de Pisticci, do Pintor de Amykos e de seus sucessores, artesãos inicialmente bastante fieis aos padrões áticos, mesmo que logo de início traços locais tenham se manifestado, na forma e na decoração (DENOYELLE, IOZZO, 2009; TRENDALL, 1989).

Em Taranto reverberou muito rapidamente a influência dos artesãos estabelecidos em Metaponto, e já nos anos 440-430 inicia a técnica de figuras vermelhas, com o chamado Estilo Ápulo Recente (*Early Apulian*). É provável que entre os pioneiros, alguns oleiros e pintores de vasos tenham circulado profissionalmente entre as duas cidades. No que se refere à primeira fase da produção italiota tarentina, o chamado *Early Apulian I* (ou proto-ápulo), até em torno de 400 se confundia facilmente com a pintura vascular ática (BOARDMAN, 2001, p. 112).

Os estudiosos ainda não chegaram a um consenso sobre os motivos da introdução dessa produção na costa do Mar Jônico: migração de artesãos áticos ou retorno de artesãos locais que haviam trabalhado por certo tempo em Atenas? E teriam migrado por quê? Em razão da instabilidade provocada pela Guerra do Peloponeso, ou para venderem os vasos por preços mais baixos que os concorrentes, produzidos em Atenas? E a fidelidade à escola ática, essa se devia simplesmente a um respeito à tradição, ou seguia uma visão comercial? Se os consumidores gregos e nativos do Sul da Itália estavam acostumados a uma estética própria aos produtos importados de Atenas, os produtores metapontinos e tarentinos conseguiriam impor a produção local, caso fizessem um produto muito diferente daquele a que estavam habituados, e que assim formavam seu gosto? (DENOYELLE, IOZZO, 2009).

### *Periodização da cerâmica*

A tradição ceramista ápula se compõe de três fases e se divide em dois estilos (Estilo Simples/*Plain Style* e Estilo Ornado/*Ornate Style*). A fase inicial denomina-se Ápulo Antigo (*Early Apulian*). Desenvolveu-se entre 440-430 e 380-370. Alguns arqueólogos dividem em *Early Apulian I* (440-30 a 400-390)





e *Early Apulian II* (400-390 a 380-370). A primeira fase do *Early Apulian*, conhecida também como proto-ápula, caracteriza-se pela fidelidade aos padrões áticos. Arthur D. Trendall denominou seus artistas de “pioneiros”, entre os quais podemos destacar o Pintor da Dançarina de Berlim.

A segunda fase do *Early Apulian* se caracteriza pelo início do Estilo Ornado (*Ornate Style*), com destaque ao Pintor do Nascimento de Dioniso e ao Pintor de Gravina, e pelo desenvolvimento do Estilo Simples (*Plain Style*), entre 390 e 370, com destaque ao Pintor de Tarporley e seus inúmeros seguidores, com seus temas dionisiacos e assuntos teatrais (DE JULIIS, 1996, p. 265-66).

A fase intermediária é o Ápulo Médio (*Middle Apulian*). Desenvolveu-se entre 370-360 e 340-330. Nesta fase, surge, em torno de 350, como evolução do *Ornate Style*, o que alguns autores denominaram Barroco Ápulo (*Apulian Baroque*), pela característica rebuscada e pelo excesso de elementos ornamentais e figurados, em oposição ao comedimento ático na alternância entre espaços preenchidos e espaços vazios (ORLANDINI, 1971). Atribui-se ao Pintor da Ilioupersis a introdução desta nova tendência. De Juliis (1996, p. 266-68) considera-o um pintor inovador, responsável por algumas novidades que determinarão a personalidade regional da cerâmica ápula que era fabricada em Taranto. Em primeiro lugar, foi o primeiro a aplicar os medalhões com rostos femininos (na maioria dos casos, Io) sobre as volutas das alças das crateras, resultando nas denominadas *cratere a mascheroni* (“crateras com mascarões”), ausentes na Campânia e Sicília. Em segundo lugar, introduz as complexas cenas funerárias com os mortos ou heróis representados dentro de um *naiskos* (templinho funerário, provavelmente derivado de um tipo de monumento sepulcral difundido em Taranto) ou diante de uma estela – nos dois casos, em meio a um conjunto diversificado de personagens que comparecem para cultuarem o morto. Em terceiro lugar, atribui-se a ele a introdução, no colo do vaso, de uma cabeça (na maioria dos casos feminina, identificável com Afrodite), em meio a motivos vegetais fantásticos e fitas retocadas de branco. São três características que farão escola na cerâmica ápula até o estilo tardio.

Percebem-se no Ápulo Médio aproximações entre os estilos ornado e simples. De um lado, os seguidores do *Plain Style* sofrem influência do estilo mais ornamentado. Por outro, o *Ornate Style* evolui para formas ainda mais complexas, sendo marcante a contribuição do Pintor de Varrese e do Pintor de Licurgo nesta guinada que o *Middle Style* sofre em torno de 350. Faz parte desta guinada a transferência de alguns oleiros e pintores, originalmente baseados em Taranto, para ricas localidades nativas, como Canosa, onde devem ter se instalado o Pintor de Varrese e o Pintor de Licurgo. A partir deste momento,



elementos iconográficos concernentes à cultura local se tornam preponderantes, ao passo que elementos áticos aos poucos perdem espaço.



A fase final, denominada Ápulo Tardio (*Late Apulian*), correspondente à fase helenística da cerâmica ápula. Iniciou em torno de 340-330 e se estendeu até cerca de 300. Intensifica-se a diversidade entre as oficinas: de um lado, proliferam-se trabalhos bastante simples na tradição do *Plain Style*, alastrando-se vasos com cenas de *thiasoi* dionisíacos, com ménades, sátiros ou o Eros efeminado próprio da iconografia regional (SCHMIDT, 1987); de outro, avança uma tendência barroca, com uma narratividade bastante local, com temas de inspiração funerária, histórica, mitológica ou teatral.

O Pintor de Dario, ativo entre 340 e 320, foi autor do vaso epônimo<sup>3</sup>, também conhecido como “Vaso Persa” (em razão da inscrição, ΠΕΡΣΑΙ/PER-SAS), encontrado em um hipogeu de Canosa, hoje conservado em Nápoles, exemplar que traz a original representação de uma cena de inspiração histórica com Dario III (380 – 330 a.C.) e uma cena de batalha entre gregos e persas (LONG, 1987, p.350), algo de todo ausente da cerâmica ática, que repudiava a narrativa histórica ou do presente<sup>4</sup>. Tendo em vista que o pintor representa Dario ainda no vigor de sua condição de rei do maior império então conhecido, suponho que a cena retrate, mesmo que imaginariamente, uma situação anterior à Batalha de Isso (333 a.C.), quando ocorre a vitória de Alexandre sobre Dario. Destaca-se pela sua ornamentação profusa e alta complexidade da cena, exemplificando o gosto dos consumidores peucécios e dáunios pelas “composições multfiguradas em grande escala, muito elaboradas e decoradas, que preenchessem a maior parte do corpo de grandes vasos” (DIAS, 2009, p.53), fenômeno estético denominado *horror vacui*, que se contrapunha a alternância harmônica entre os espaços vazios e cheios que era própria à imagética ática (ORLANDINI, 1971).

Vale ressaltar também que, neste momento em que se travavam as guerras entre Dario III e Alexandre o Grande, da Macedônia, entre as elites dáunias havia aqueles que gostavam de expressar admiração pelo imperador persa, até então o homem mais poderoso do mundo conhecido pelos mediterrânicos, o que

3Cratera em voluta. Marcador funerário (*sema*) monumental (1,3m de altura, 1,93m de circunferência). Vaso de Dario. Proveniente de Canosa, Dáunia. Pintor de Dario (vaso epônimo). 440-420 a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81947 (H3253).

4 Alguns advogaram inspiração teatral, que a cena se basearia em uma tragédia de Frínico (c.550 – c.470), intitulada “Persas”, e portanto tendo como referência as guerras médicas do início do séc. V (e, nesse caso, seria Dario I). Atualmente, predomina a interpretação de que a cena tem referência contemporânea à elaboração do vaso, portanto, referência ao reino de Dario III e aos conflitos entre gregos e persas resultantes das conquistas de Alexandre.



corroborar a hipótese de que, paralelamente às influências recebidas da Grécia, o Sul da Itália também estava aberto a influxos orientalizantes – o testemunho mais cabal desta corrente é o vaso no estilo “Di Gnathia” que representa um homem, de tipo oriental (indiano?), encantando um par de serpentes enquanto toca um instrumento de sopro tipo *aulos* (FORTI, 1965, pr. VII.c)<sup>5</sup>. A presença de orientais no sul da Itália, sugerida pela pintura desse vaso, poderia ter sido estimulada pelos contatos estabelecidos a partir de Alexandre com a parte ocidental do subcontinente indiano.

Desde meados do século, desenvolve-se uma tradição ceramológica ápula paralela, onde o gosto pela ornamentação toma conta de boa parte da superfície do vaso. Trata-se da cerâmica no estilo dito “di Gnathia”, onde os elementos figurados, objetos ou personagens, são retratados em meio a uma profusão de motivos vegetais sobre pintados em vermelho, branco ou policromado. Inicialmente, pensou-se que esta técnica teria iniciado em Egnazia, na Messápia, local dos primeiros achados, daí a denominação “di Gnathia”. Porém, sabe-se hoje que as primeiras fábricas se situavam em Taranto mesmo; mas, com o tempo, algumas oficinas se instalaram no interior da Apúlia, na Dáunia e na Messápia. Sua produção, muito numerosa, deu-se sobretudo em vasos de menor porte e se difundiu até as bordas do Adriático, vindo a diminuir drasticamente em torno de 270, em razão do acordo desvantajoso de Taranto com os romanos, e se extinguiu definitivamente em torno de 210, após a derrota decisiva que os tarentinos sofreram, por apoiarem Aníbal contra Roma (DE JULIIS, 1996, p. 274-75; FORTI, 1965; WEBSTER, 1968; GREEN, 1968).

Apesar de Taranto permanecer como o principal polo produtor da cerâmica de figuras vermelhas e da cerâmica “di Gnathia”, é possível que tenham surgido oficinas em núcleos urbanos messápios e peucécios, que se desenvolvem na segunda metade do séc. IV e, em alguns casos, continuam ativas ao longo do séc. III. Segundo De Juliis (1996, p. 269), haveria fábricas locais em grandes centros helenizados, como Altamura, Canosa e Arpi; Boardman (2001, p. 110), de sua parte, prefere a indicação de Ruvo como centro produtor nativo.

## Quantificação

A importância da indústria ápula se expressa com clareza nos números. Na falta de uma quantificação mais recente, sigamos a quantificação estabeleci-

<sup>5</sup> *Oinochoe* em estilo “di Gnathia”. Depósito da tumba 10 da via Tirrenia, Taranto. Taranto, Museo Archeologico Nazionale.



da no final do séc. XX. Conhecemos um pouco mais de 20 mil vasos italiotas, decorados na técnica de figuras vermelhas, em bom estado, remanescentes da produção cerâmica do Sul da Itália e da Sicília, abrangendo em torno de um século e meio, de aproximadamente 440-30 a 300. Deste total de 20 mil vasos, 10 mil são ápuolos, seguidos pelos campanos (4000), e demais indústrias (lucanos, paestanos e siciliotas). Rapidamente, as oficinas ápuolas habilitaram-se a fornecer produtos para toda a região, em substituição aos importados áticos, tanto de alta quanto de baixa qualidade (BOARDMAN, 2001, p. 110; DIAS, 2009, p. 53). Desde o começo, porém, a cerâmica ápula começou a marcar a sua singularidade. Por exemplo, tinha muito mais gosto pelos ornamentos subsidiários do que a cerâmica ática: são recorrentes finas fantasias florais, folhas, guirlandas (BOARDMAN, 2001, p. 113). A profusão ornamental não é apenas decorativa, mas também plástica, como se pode observar no rococó das alças de algumas *nestorides* e crateras, sobretudo as chamadas *cratere a mascheroni*, que ganham um detalhe em forma de cabeça de cisne na junção da base da alça ao corpo do vaso (DE JULIIS, 1996, p.266-68. SCHNEIDER-HERRMANN, 1980).

## Temas

Do ponto de vista temático, a iconografia ápula, com relação à ática, apresenta uma variedade menor de temas; porém, em muitos dos temas desenvolvidos, apresenta informações mais detalhadas e versões alternativas relativamente àquelas consagradas nos repertórios áticos. Predominam as cenas de conteúdo mítico, associadas sobretudo ao dionisismo, que se mescla de forma original ao contexto eleusino e órfico. Bastante original é a inserção de um Eros autônomo, com relação à Afrodite, como integrante do *thiasos* dionisiaco (SCHMIDT, 1987). Uma boa parcela dos vasos carrega imagens com significações funerárias, de tipo variado e original com relação às matrizes áticas, por exemplo com a representação de um *naiskos* como morada no Hades e com forte vinculação às crenças órficas, em que se fazem sentir influências do pitagorismo. São comuns cenas mitológicas de tradição grega, com riqueza de pormenores (SARIAN, 1987). Cenas de banquete, com um caráter que oscila entre o dionisiaco e o cotidiano, são representadas em número expressivo (HURSCHMANN, 1997). Entre os temas cotidianos mais frequentes (mesmo que idealizados e muitas vezes projetados para o além-túmulo), estão as cenas de caráter amoroso e nupcial (VERGARA CERQUEIRA, 2018. SMITH, 1976), com acentuado interesse pela figura feminina, mas com frequente presença masculina, que se opõe ao isolamento sexista visto na iconografia ática até o final do século V.

Os temas e suas abordagens apresentam variações ao longo dos três períodos da história da cerâmica ápula de figuras vermelhas. Na fase inicial, o estilo proto-ápulo, os pintores se mantinham mais fiéis à reprodução de modelos culturais áticos. Podemos dizer que foi uma fase em que predominou a assimilação de elementos iconográficos e morfológicos helenizantes. Com o tempo, avançou a influência de elementos da cultura local. De modo geral, a partir do segundo quartel do século IV, podemos dizer que se impuseram progressivamente aspectos da visão de mundo e tradição cultural regional, dando sustentação às culturas locais (DIAS, 2009, p.60). Processo análogo ocorreu nas outras indústrias oleiras itálicas: tanto na cerâmica lucana, quanto campana e paestana, constatam-se, em diferentes escalas, a ascensão de valores locais na segunda metade do século IV.

### **ANÁLISE MORFOLÓGICA E ICONOGRÁFICA DE UMA MOSTRA DE VASOS ÁPULOS (ITALIOTAS E ITÁLICOS)**

O primeiro é uma cratera em sino no estilo Ápulo Recente, um bom exemplo dos primeiros vasos de figuras vermelhas produzidos na Itália meridional, que parece ser uma cópia fiel dos modelos áticos, no que respeita a forma do vaso, o estilo e motivo iconográfico (Figura 1). É bem possível que estes vasos tenham sido produzidos e pintados por artesãos que atuavam em Atenas e migraram da Grécia para a Itália durante a Guerra do Peloponeso.

*Dossiê*



**Figura 1** - Orfeu tocando a lyra entre os guerreiros trácios.  
Cratera em sino. Ápulo Recente.

Pioneiros. Grupo de Sísifo. Pintor da Dançarina de Berlim (RVAp. I, 12, pr. 2.1-2). c. 430-420. Zurique, Mercado. Arete, ex Anagni, Museo del Duomo.

A abordagem iconográfica da narrativa mitológica de Orfeu entre guerreiros trácios, sentado sobre uma base rochosa e tocando *lyra* – instrumento grego por excelência – mostra a assimilação da cultura grega, ao seguir o mesmo motivo presente na célebre cratera ática de Hamburgo (Figura 2), em um processo que poderíamos compreender na ótica da “helenização”.



Figura 2 – Orfeu toca *lyra* entre três guerreiros trácios  
Cratera em colunas ática de figuras vermelhas. Pintor de Nápoles (Para 450.21ter). c. 450 a.C.  
Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 1968.79.  
© Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg – Public Domain

Mas a cratera ápula do Pintor da Dançarina de Berlim indica ainda outro aspecto: a importância que a figura de Orfeu assumiu na religiosidade ápula, fenômeno que se liga à adesão a ideias pitagóricas e crenças funerárias órficas, que desempenhavam um papel muito importante nesta sociedade (PUGLIESE-CARRATELLI, 1988). As representações de Orfeu a partir do Ápulo Médio são sempre vinculadas à *kithara*, não mais à *lyra* como nos vasos áticos. Inclusive, a representação da *lyra* se reduz drasticamente na pintura dos vasos ápulos a partir do segundo quartel do século IV. No caso de Orfeu, passamos a vê-lo tocando a *kithara*, junto ao palácio de Hades, em cenas reveladoras da

força das crenças órficas no Sul da Itália. Vale lembrar que, no contexto da iconografia ática, este instrumento estava tradicionalmente associado a Apolo e à música de concerto. Essa mudança pode ser verificada no segundo vaso ápulo de nossa amostragem, uma ânfora conservada na Basileia, bastante reveladora quanto às crenças funerárias ápulas (Figura 3) (VERGARA CERQUEIRA, 2014, p. 59-60).



Figura 3 – Orfeu, no interior de um naiskos, toca cítara, diante do falecido, representado como iniciado órfico, com papiro na mão.

Ânfora ápula. Pintor de Ganimedes. c. 330-320 a.C. Basileia, Antikenmuseum, inv. 540.

Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2015)

Orfeu está no interior de um *naiskos*, em visita ao Hades, tocando uma cítara, conhecida também como *Asia* (*kithara* profissional de concerto). Na frente dele, sentado sobre um *diphros*, um homem com barba





branca, que devemos identificar como o morto. O falecido não é idealizado como jovem, conforme o modelo iconográfico de heroização típica da pintura dos léцитos áticos de fundo branco da segunda metade do séc. V. Ao contrário, é representando como ancião, provavelmente à semelhança de seu estado físico quando de sua morte. No campo, estão objetos vinculados à sua condição elitária e guerreira: um escudo, rodas de carro e um *pilos* (elmo de tradição lacedmônica que, introduzido no Sul da Itália pelos fundadores espartanos de Taranto, torna-se, no século IV, característico dos guerreiros das etnias ápuilas). Há que se prestar atenção, porém, na singularidade mais relevante desta cena: o rolo de papiro, na mão esquerda do morto, provavelmente um papiro órfico.

Compreende-se melhor esta cena estabelecendo-se um paralelo com dois túmulos que se encontram fora do contexto da Magna Grécia. O primeiro, situado em Calattis<sup>6</sup>, colônia grega próxima ao Mar Negro, região que experimentou um grande desenvolvimento na segunda metade do séc. IV a.C., mesma época do notável desenvolvimento material e cultural de vários núcleos urbanos da área indígena da Apúlia e Lucânia. O segundo túmulo, datável da mesma época, situa-se em Derveni, na Macedônia, região que mantinha trocas culturais com a Apúlia<sup>7</sup>. Em Callatis, o esqueleto de um adulto “segurava com a mão direita estendida um pequeno rolo de papiro”. Em Derveni, achou-se um rolo de papiro “em parte calcinado, encontrado junto aos restos de uma *πύρα*, de uma fogueira funerária”, contendo “um comentário aos versos atribuídos a Orfeu”, de onde se depreende “a grande importância que se dava aos ensinamentos órficos como guia para a vida além-túmulo” (SARIAN, 1990, p. 45)<sup>8</sup>.

Entendemos assim que o falecido, no interior de sua morada no Hades, em companhia de Orfeu citaredo, é um iniciado nos mistérios órficos. Ao mesmo tempo, respalda a interpretação dos vasos monumentais que representam

6 Atual Mangália, na Romênia.

7 Exemplo disso, a representação de uma cítara retangular ápula na pintura mural de uma tumba macedônica de Haghios Athanasios, datada do séc. III a.C. (TSIMBIDOU-AVLONITI, 2002, p. 39-40, pr. VII).

8 Em achados de natureza semelhante, foram encontradas quinze lâminas de ouro, com “versos misteriosos a respeito do caminho que leva ao outro mundo”, todas provenientes de “contextos funerários, em sepulturas acompanhando o morto” (SARIAN, 1990, p.46), sepulturas que se caracterizam pelo luxo do mobiliário, indicando a adesão das elites indígenas helenizadas aos mistérios órficos, como aponta a monumentalidade dos vasos que representam Orfeu no Hades (SARIAN, 1990). As sepulturas em que estas lâminas foram encontradas se distribuem, além de Taranto, em importantes centros indígenas, como Arpi e Canosa na Dáunia, Ruvo, Ceglie e Altamura na Peucécia, e Armento em ponto mais distante da Lucânia ocidental (SARIAN, 1990, p.45, fig.06), sem falar de uma lâmina de ouro de data incerta, contendo inscrição órfica, encontrada no início do século XX em uma tumba messápica cuja localização atualmente se desconhece (LOMAS, 2011, §10).



Orfeu tocando *kithara* no Hades não apenas como referência ao mito de visita deste ao mundo subterrâneo para resgatar sua amada Eurídice, mas principalmente como símbolo da esperança em um pós-morte bem-aventurado, como faziam crer as revelações compartilhadas entre os iniciados órficos.

O terceiro vaso de nossa amostragem é uma cratera em voluta, produzida um século mais tarde, datada do período Ápulo Tardio, feita no assim chamado Estilo Ornado (*Ornate Style*) (Figura 4). Este vaso exemplifica alguns elementos novos que os oleiros e pintores de vasos ápulos agregaram à tradição herdada da Grécia metropolitana, particularmente de Atenas. Eu gostaria de destacar três aspectos: a) o motivo do *naiskos* na cena funerária é uma abordagem do tema completamente ausente na iconografia vascular ática (provavelmente correspondendo a uma nova forma de arquitetura tumular, criada em Taranto e testemunhada pela arqueologia); b) o pescoço do vaso, com uma cabeça ao centro (em grande parte, mas nem sempre, Afrodite), envolvida por fantasias florais, plantas e guirlandas; c) a voluta, decorada com uma máscara de rosto feminino (na maioria dos vasos, Io), detalhe que dá o nome usado pelos arqueólogos para identificar tal tipo de vasos, *cratere a mascheroni* (“cratera com mascarões”).



Figura 4 – “The Hamilton Vase”: cena de naiskos com morto acompanhado de cavalo e couraça. Cratera ápula “*a mascheroni*”. Proveniente de Bari. Pintor de Baltimore. c. 330-310 a.C.

Londres, British Museum, F284 (1772,0320.14).

© The Trustees of the British Museum



Vale a pena tecermos alguns comentários sobre dois aspectos: a forma arquitetônica do monumento funerário e a cor branca da figura representada em seu interior. O templinho funerário (*naiskos*) é um elemento novo na iconografia vascular funerária. Os vasos áticos não o representavam – o monumento mortuário nestes era sempre a estela. Na iconografia ápula, o *naiskos* surge no final do segundo quartel do séc. IV, rapidamente aparecendo também em vasos lucânicos e campânicos. Não há consenso se esta forma arquitetônica teria se desenvolvido efetivamente em Taranto, para depois servir de modelo aos pintores de vaso, ou se, ao contrário, seria inicialmente uma arquitetura imaginária (SÖLDNER, 2011, p. 111-112; LEONE, 2006), que pode ter servido posteriormente de modelo aos construtores de túmulo. Até o estado atual dos conhecimentos, a representação iconográfica do *naiskos* antecipa-se em quase meio século às evidências arqueológicas mais recuadas de um tipo de monumento funerário semelhante, que surge apenas no final do séc. IV, ao passo que os pintores de vaso, como o Pintor da Iliupérsis e o Pintor de Licurgo, introduziram este motivo na pintura dos vasos em torno de 360 a.C. (SÖLDNER, 2011, p. 108-111).

Hipoteticamente, o *naiskos* poderia ser interpretado de diferentes modos. Primeiro, levantam-se duas hipóteses focadas em uma causalidade endógena, sem que uma necessariamente exclua a outra: 1) o pintor representaria um exemplar de arquitetura funerária que estaria presente nas necrópoles tarrentinas e, possivelmente, num segundo momento, sob influência destas, em outras necrópoles, indígenas ou coloniais (lucânicas ou campânicas); 2) o pintor representaria a morada imaginária do falecido no mundo dos mortos, à imagem do palácio de Hades<sup>9</sup>. Alguns defendem, porém, outra hipótese, com causalidade exógena, que retoma a perspectiva de “helenização”: o templinho representado nos vasos ápulos, como morada do morto no Hades, teria como inspiração as lápides funerárias em voga em Atenas e em outras localidades da Grécia, ao longo do século quarto, que representam o morto ou a morta e familiares no interior de uma estrutura arquitetônica tipo templo.

Outra originalidade da iconografia funerária ápula a ser observada: o morto, no interior do *naiskos*, bem como outras figuras que o acompanham (inclusive animais), são representados, na grande maioria destes vasos, na cor branca, ao passo que os personagens que estão fora do *naiskos*, que represen-

<sup>9</sup> Iconograficamente, a diferença arquitetônica entre as duas formas se dava principalmente nas laterais, que no palácio de Hades são abertas, enquanto no *naiskos* a estrutura é fechada.



tam os parentes e amigos vivos do morto, que comparecem ao seu túmulo para cultuá-lo, são representados na técnica de figuras vermelhas (a cor avermelhada da pele corresponde ao fundo reservado do vaso). Novamente, não há consenso. Uma possibilidade é que a cor branca seria a solução encontrada pelo pintor para mostrar que o *naiskos* e a figura branca do morto formam um mesmo monumento funerário – nesta perspectiva, a figura branca seria a estátua marmórea do morto<sup>10</sup>. Outra, que a cor branca seria um recurso técnico para representar o corpo espiritual do falecido, que viveria em um domínio espiritual, seja no reino de Hades, seja na própria necrópole em seu *naiskos*. De qualquer modo, o branco seria a forma de “dizer em imagem” a “presença e a invisibilidade do defunto” (ESPOSITO, PEDRINA, 2003, p. 182-183, esp. 183).

O quarto vaso que selecionamos pertence ao estilo *Ápulo Tardio*, produzido alguns anos depois da *cratera a mascheroni* analisada acima. Trata-se de uma cratera de forma bastante original, com um forte acento regional (Figura 5). Sua decoração segue o chamado *Plain Style*, estilo em que predominam cenas dionisíacas, como essa, mostrando uma mênade sentada sobre base rochosa, com *thyrsos*, e um sileno, com *týmpanon*, espelho e abano. O *týmpanon* é o instrumento musical mais representado na iconografia ápula, sendo um dos elementos mais característicos da atmosfera dionisíaca da religiosidade do quarto século. Se o tema é herdado da tradição grega, o tratamento por sua vez é absolutamente local: a forma de desenhar a pilha de rochas no chão; a mênade sentada sobre as rochas; o leque (muito raro na iconografia ática); o *týmpanon* ápulo (que se diferencia do ático pela riqueza ornamental); o ramalhete na mão da mênade (forma de representar o *thyrsos* diversa da ática, sugerindo uma adaptação do principal símbolo do curso dionisíaco à vegetação local); e, por fim, o sátiro juvenil, reconhecível pelo rabo ou pelas orelhas discretamente pontudas (desprovido dos elementos mais animais típicos dos sátiros áticos, representados como adultos, com barba, orelhas notadamente pontuadas e membros sexuais exagerados e em ereção).

Todavia, neste caso, o registro local vai além da iconografia, e se faz sentir sobretudo na morfologia do vaso. É na forma que a influência regional está

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

marcada de modo mais inexorável. O vaso é uma *nestoris*, produzida conforme a tradição grega de decoração, mas influenciada na forma pela cerâmica pré-grega da Messápia, da qual retira alguns de seus elementos estruturais. O vaso messápico é denominado, conforme terminologia moderna local, como *trozzella* (Figura 6). Igualmente os dáunios e os peucécios preservaram até o séc. IV a fabricação de formas tradicionais indígenas, apesar de consumirem e eventualmente produzirem vasos nas formas tradicionais gregas. Exemplo são o *askos* e a *olla*, respectivamente nos ambientes dáunio e peucécio, que funcionam igualmente como indicadores de identidade étnica.



Figura 5 – Cena dionisiaca. Mênade com *thyrsos* e sátiro com *tympanon*.  
*Nestoris*. Ápulo Tardio. Estilo Simples. Círculo do Pintor de Dario e do Pintor do Mundo Infero.  
Pintores na tradição do Estilo Simples e seus seguidores (RVAp. II 20/105, pr.216.1-2).  
Último quartel do séc. IV.  
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2215.



**Figura 6** – Trozzella messápica  
Decoração bicromada fitomorfa (ramo folhas de era).  
Heidelberg, Archäologisches Museum der Universität  
Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2014)

As *nestorides* tornaram-se muito populares na metade do século quarto. Apesar de ser adaptada de uma forma nativa originada na península do Salento, após sua adoção pelos pintores ápuos, a *nestoris* passou a ser produzida também por oficinas da Lucânia, onde se tornou uma forma bastante usual, mesmo não sendo um vaso típico da cerâmica nativa produzida na Basilicata. Essa presença da *nestoris* na Lucânia evidencia trocas entre as diferentes indústrias oleiras regionais da Magna Grécia. Provavelmente a forma, de inspiração nativa, caiu no gosto de consumidores gregos tanto de Taranto e quanto Meta-ponto, assim como de consumidores das elites indígenas destas regiões.



A inspiração que a *nestoris* busca na trozzella está principalmente no formato das alças, compostas por duas seções ligadas por rodela. Alguns autores denominam a *nestoris* como “cratera com rodela” (“*cratere a rotelle*”) (DE JULIIS, 1997, fig. 33). No Sul da Itália, a olaria de tradição indígena usava há muito tempo as rodela como dispositivo estrutural, associadas às alças dos vasos. Uma *olla* iápiga do final do séc. VIII, proveniente de Cavallino, na península do Salento, testemunha seu uso, na junção entre alça e vasos (Figura 7).



**Figura 7** – Detalhe de alça com rodela de uma olla iápiga.

*Olla* iápiga com decoração geométrica no colo e alças.

Proveniente de Cavallino (Salento), usada como urna funerária infantil.

Fim do séc. VIII – Início do séc. VII

Lecce, Museo Archeologico Provinciale “Sigismondo Castromediano”.

Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2014)



Mesmo que na origem possa ter um caráter funcional, sendo elemento constitutivo de vasos iápigas desde o período arcaico, a rodela foi incorporada pelos messápios às alças da *trozzella*, como mostram os vários exemplares do período clássico e helenístico. Inicialmente um dispositivo funcional para a junção de partes do vaso, as rodelas tornam-se elemento próprio da estética nativa na confecção de recipientes cerâmicos, de sorte que ganha por conseguinte um papel étnico-identitário. Produzir e possuir uma *trozzella* é uma forma de dizer-se messápico; representá-la, na pintura de vasos, como veremos logo a seguir, é uma forma de dizer Messápico. Com uma forma tradicional, a continuidade da produção e consumo da *trozzella* até o séc. III está relacionada a sua função ritualística. Era usada, entre outros, em rituais femininos de purificação. Assim, na Messápica, depositava-se a *trozzella* em tumbas de moças, para acompanhá-las no além-túmulo.

Na iconografia dos vasos ápulos, produzidos por artesãos gregos, a *trozzella* está presente como componente da cultura material representada pelo pintor do vaso. Podemos observar o exemplo de duas crateras ápulas com colunas, uma proveniente da Basilicata, conservada no Museu Britânico, outra de Ruvo, conservada no Museo Provinciale de Lecce. As cenas principais se assemelham. Na cratera de Londres, vemos três pessoas (dois homens e uma mulher) e um animal (cavalo) (Figura 8). A moça está entre dois guerreiros, o da esquerda, com escudo, e o da direita, com seu cavalo. A ação retratada pelo pintor mostra a mulher, segurando uma *trozzella* e voltando-se para o cavaleiro, que tem uma *phiale*. Ela, num ato ritualístico, verte conteúdo líquido da *trozzella* sobre a *phiale*.

Na panela da cratera de Lecce, encontrada em um contexto peucécio, vemos quatro pessoas (duas mulheres e dois guerreiros) e um animal (cão) (Figura 9). O guerreiro do canto direito tem um escudo e usa um *pilos*, elmo que na iconografia do séc. IV identifica o guerreiro ápulo, enquanto o outro, na porção centro-esquerda da cena, tem uma lança e usa um elmo coríntio, que o identifica como um guerreiro grego. O par central se compõe desse guerreiro, com uma *phiale* na mão, e de uma mulher, com uma *oinochoe* (jarro) e uma *trozzella*. Em gesto ritualístico, ela verte um líquido do jarro sobre a *phiale* (líquido provavelmente retirado da *trozzella*).

A cena do vaso de Lecce indica um contato cultural entre messápico e grego (provavelmente, tarentino). Sabemos que em muitos momentos as relações entre os tarentinos e os messápios foram bem belicosas. Mas certamente, em outros momentos, o ambiente de trocas comerciais e convívio religioso deu lugar à integração. O vaso representa um momento de amizade, de paz, mostrando os dois povos ligados pelo ato ritualístico.





**Figura 8** - Mulher com trozzella e cavaleiro com phiale.

Cratera ápula com colunas de figuras vermelhas. Proveniente da Basilicata.

Pintor de Sisifo. 410-400 a.C.

Londres, British Museum, F 174.

© The Trustees of the British Museum.



colonnetto apulo a figure rosse  
Boston 76.65

**Figura 9** – Mulher com trozzella e guerreiro com phiale.  
Cratera com colunas ápula de figuras vermelhas. Proveniente de Ruvo.  
Pintor de Boston 76.65. c. 350 a.C.  
Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano.  
Fotografia: Fábio Vergara Cerqueira (2014)

Nas duas crateras, de Londres e de Lecce, a cena vincula a *trozzella* a esse ritual que envolve mulheres e guerreiros – ademais, associam o vaso ao gênero feminino. Interessante observar que o ritual, mesmo que imaterial em sua liturgia, ampara-se em um elemento da cultura material messápica, a *trozzella*, de modo que esse objeto funciona como veículo de transmissão de religiosidade salentina.



Um segundo aspecto a ser observado: os dois vasos ápulos, decorados na técnica de figuras vermelhas (portanto de tradição grega), que representam um objeto da cultura material da Messápia, foram encontrados fora desta região: um no norte da Peucécia, em Ruvo, outro na Basilicata, em território lucânico. Percebemos que neste ambiente de hibridação cultural há elementos resilientes, que subsidiam a reafirmação de identidades locais frente ao processo de helenização da região. Seja para um peucécio em Ruvo, seja para um lucânico na Basilicata, a *trozzella* tem a força simbólica de vincular a uma tradição cultural indígena de longa duração, no sentido de “memória cultural” de Jan Assmann (2008). A *trozzella* evoca um longínquo passado iápigra comum, que remete a uma época anterior à chegada dos colonos gregos, mesmo que para esses (peucécios ou lucânicos do leste), a *olla* ou o *askos* pudessem ter um apelo mais forte como símbolo étnico local.

A cratera de Londres suscita ainda um comentário. O pintor quer deixar clara a pertença estética e identitária da *trozzella* ao ambiente indígena, como revela seu cuidado em apresentar a decoração geométrica deste vaso. O geométrico, a esta época, havia desaparecido quase por completo dos vasos de tradição grega (permanecendo apenas residualmente na faixa com ornamentos abstratos, como as gregas ou os zigzagues (SOUZA, 2015). Mas a decoração geométrica, introduzida na Itália provavelmente quando das trocas comerciais realizadas ainda no período pré-colonial, e num segundo momento pela chegada dos primeiros colonos gregos, foi assimilada na decoração de vasos produzidos localmente e continuou por muito tempo a ser usada na olaria itálica, mesmo que abandonada há muito na Grécia metropolitana. O geometrismo, na *olla*, no *askos* ou na *trozzella*, torna-se uma técnica de decoração indígena, elemento estético de vasos itálicos e componente étnico-identitário, bem ressaltado pelo pintor da cratera de Londres. Temos aqui o reconhecimento, por parte de um artesão tarentino, do geométrico como resiliência cultural itálica. Túmulos das elites indígenas ápulas do séc. V e IV revelam uma ambivalência identitária, como evidencia a deposição cerâmica mista: neles se colocavam lado a lado vasos gregos importados (como os vasos áticos de figuras vermelhas, até meados do séc. V), vasos itálicos adquiridos de artesãos tarentinos (a partir do final do séc. V), vasos itálicos de forma e decoração enraizadas na olaria indígena tradicional, e até mesmo tipos novos, como os vasos canosinos de fundo rosa ornados com diversos apliques, que inventam algo novo a partir da mescla das diferentes tradições.

O último vaso de nossa seleção, conservado no Museu J. Paul Getty, contemporâneo ao anterior, desperta meu interesse por testemunhar a coexistência, em um grupo social indígena helenizado, na segunda metade do século

quarto, de duas consciências identitárias: uma, sob influência da tradição cultural grega, trazida pelos colonizadores, sob a forma da chamada helenização, outra, sob influência de tradições culturais regionais, nativas (Figura 10a-b). Este vaso nos mostra o quanto as elites da Apúlia da segunda metade do século IV viviam sob a égide destas duas tradições, e externavam consciência disto por meio de símbolos que funcionavam como marcadores étnico-identitários.



Figura 10 – Petrificação de Níobe

*Loutrophoros* ápulo de figuras vermelhas. Pintor de Louvre MNB 1148

(RVAp Supp. I 100, n. 20/278a).

Malibu, Paul Getty Museum, inv. 82 AE 16. c. 330-20 a.C.

Desenho: Fábio Vergara Cerqueira (2014).

Ademais, o pintor parece usar conscientemente as tradições oleiras e musicais como indicadores de elementos étnicos desta cultura híbrida. O vaso em questão, que registra a cena da petrificação de Níobe, é um *loutrophoros*, e feito na forma especial do *loutrophoros* ápulo, que consiste numa criação original da olaria tarentina. Afirmamos isso em razão do corpo cilíndrico, inexistente na tradição grega ou nas tradições indígenas precedentes, tendo como única analogia o corpo cilíndrico de algumas formas de lécitos (Figura 11a-b).

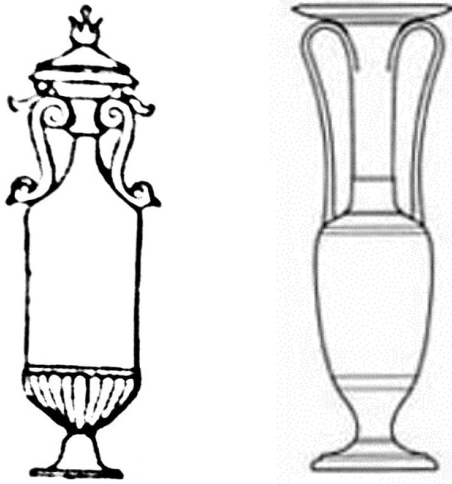


Figura 11a-b - lutróforos  
lutróforo ático (esq.) e lutróforo ápulo (dir.), com corpo cilíndrico

A iconografia é muito significativa no que concerne o tema. O foco principal está na *naïskos* com a representação da mulher morta, à qual as figuras vivas, localizadas fora da construção, prestam homenagens funerárias. Sabemos tratar-se de uma representação do mito da petrificação de Níobe, tema que se repete em um número razoável de vasos itálicos (TRENDALL, 1972; 1985). Gostaria de focar, aqui, apenas dois pormenores a meu ver muito representativos (Figura 10a). No interior do templo, sobre o chão, estão dois vasos: no lado esquerdo de Níobe, um *loutrophoros* de tipo ático; no lado direito, um *loutrophoros* de tipo ápulo. Em alinhamento a esta dicotomia étnica expressa na cultura material vascular, vemos, no mesmo lado do *loutrophoros* ático (Fig. 11a), a tradicional *kithara* grega, e, no mesmo lado do *loutrophoros* ápulo (Fig. 11b), uma cítara retangular, típica da manufatura regional de instrumentos musicais.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS: KOINE ÁPULO-TARENTINA – CULTURA HÍBRIDA, TRANSCULTURAÇÃO E IDENTIDADES MÚLTIPLAS

Como resultado da movimentação de bens e pessoas pelo Mediterrâneo, desde antes da colonização, no chamado período pré-colonial, até o período





de descolonização (portanto entre séc. IX e IV), formaram-se redes de transmissão cultural ligando Oriente Próximo, Ásia Menor, Egito, Grécia egeia e continental, mundos coloniais fenícios (Chipre, Malta, metade ocidental da costa do Norte da África, ilhas do Mediterrâneo Ocidental e Ibéria), mundos coloniais gregos (Sul da Itália e Sicília, Sul da França e Ibéria, Norte da África, Norte do Egeu, Mar Adriático e Mar Negro), mundos indígenas (de múltiplas etnias gregas, que ocupavam as regiões em que se instalaram as fundações coloniais fenícias e gregas), e ainda as áreas de influência ilíria e etrusca, além das várias realidades celtas em contato com os povos mediterrânicos. Essas redes incluíam a troca de bens materiais e imateriais.

No Sudeste da Itália, na região da Apúlia, desde o final do séc. VIII, com a fundação de Tarento, estabelecem-se relações entre os gregos aí instalados (provenientes de Esparta) e os povos locais, conhecidos como iápigas. Ao longo de quatro séculos, essas culturas interagiram localmente, sem estarem isentas de receberem influências de outras regiões, influências vindas do Leste, orientalizantes e helenizantes, assim como influências vindas pelo Norte, dos ilírios, dos samnitas, dos etruscos e até mesmo de celtas, como convida a refletir a presença de um elmo celta em uma tumba dáunia de Canosa (Fig. 12)<sup>11</sup>.

11O que faz um elmo celta na Apúlia? É uma pergunta feita desde 1895, quando este capacete foi encontrado, em uma propriedade próxima a Canosa, em um túmulo no qual estavam enterrados três guerreiros, sendo que um deles com o capacete celta. De quem seria o enterro? Andrew Oliver Jr. (1968) lembra a possibilidade de ser de um mercenário celta, mas acha mais provável que se trate de um elmo presenteado a um cavaleiro ápulo como troféu. Não descarta que seja uma fabricação ápula com embelezamento inspirado nos capacetes celtas. Peter Connolly (2012), na mesma linha, identifica a decoração celta, porém sob um estilo ápulo. Ora, sua decoração segue o estilo vegetal típico da arte celta. Conforme Marta Mazzoli (2010, p.31), o tipo de decoração e a forma são característicos da região das tribos dos bóios (atual República Tcheca, Eslováquia, Hungria e Áustria, mas presentes também na região do Pó, atual Bolonha, onde conviviam com os etruscos) e dos sênones do norte da Itália (ao sul do Pó). Mas a vivacidade e riqueza da ornamentação são características dos capacetes de desfile, mais comuns na parte francesa do norte dos Alpes, como aqueles encontrados em Amfreville, Saint-Jean-Trolimon e, talvez o mais famoso, em Agris. No entanto, esse tipo de elmo era incomum no Norte da Itália. M. Mazzoli (2010, p.33), respondendo à pergunta, sobre o que faz um elmo celta na Apúlia, propõe a seguinte resposta: "O elmo encontrado em Canosa, produzido em uma tradição artística supostamente celta, poderia ter chegado na Apúlia através do comércio ou como presente, em um contexto não celta, do sul do Adriático, de modo que a possibilidade de um saque de guerra não deve ser levada muito em consideração. Elmos (sobretudo os capacetes de desfile) desde muito tempo são considerados como símbolos de status, caros, independentemente de sua função bélica, o que pode inclusive esclarecer sua dispersão em regiões distantes dos locais de fabricação" (tradução livre). "Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der in vermeintlich keltischer Kunsttradition stehende Helm aus Canosa di Puglia über den Handel oder als Geschenk in einem südadriatischen und nicht keltisierten Kontext nach Apulien gelangte, wobei die Möglichkeit der Kriegsbeute weniger in Betracht zu ziehen ist. Helme (vor allem Paradehelme) sind schon immer unabhängig von ihrer kriegerischen Funktion auch als kostbare Statussymbole angesehen worden, was die Verbreitung auch in weit von ihren Herstellungsorten entfernten Gebieten erklärt".



Figura 12 – Elmo celta encontrado em um tumba em Canosa, Dáunia  
Capacete de ferro parcialmente revestido em bronze e decorado com incrustações de coral, com dois pequenos tubos para colocar plumas.  
Proveniente de uma tumba de Canosa, Dáunia.  
Berlim, Antikesammlung, 350-300 a.C.

Sobre as influências helenizantes entre as comunidades nativas, vale lembrar que resultam de relações heterogêneas. Podem derivar de contatos com os gregos instalados no Sul da Itália, mas podem também resultar de contatos diretos com cidades gregas dos Balcãs ou do Egeu. Por um bom tempo, no séc. VII e primeira metade do séc. VI, os vestígios indicam como o domínio coríntio sobre as rotas comerciais vindas do Leste culminaram em fortes influências corintizantes sobre comunidades indígenas que adquiriam diretamente seus produtos, influências que se continuaram a sentir, mesmo muito depois da perda da hegemonia comercial por Corinto. Exemplo disso o elmo ápulo-coríntio. A partir de meados do século sexto, os atenienses passam a dominar estas trocas, situação que prevalece durante os três primeiros quartos do século quinto.

O estudo dos vasos ápulos, em sua forma e iconografia, considerando as tradições ceramistas indígenas (itálicas) e gregas enraizadas na Magna Grécia (italiotas), nos permitem vislumbrar vários aspectos desta dinâmica intercultural e de como as identidades de gregos e não gregos baseados na região se





arranjam e rearranjam ao longo do tempo. Ao olharmos a cerâmica, na verdade nos deparamos diante de duas tradições distintas, mesmo que interligadas: a tradição oleira e a tradição gráfica. A primeira diz respeito à tecnologia de produção do vaso, com as soluções técnicas próprias, que podemos verificar na forma dos potes ou em elementos particulares (como as alças); a segunda se refere à pintura dos vasos, que envolvem tanto aspectos técnicos (geométrico, figuras vermelhas, sobrepintado, etc.) quanto iconográficos (a ornamentação pintada e a narrativa visual).

Essas tradições – oleiras e gráficas – indígenas e gregas passaram por um processo de hibridação, misturando uma gama variada de memórias étnicas, de passados distintos, num mesmo presente ápulo-tarentino, que constitui a cena cultural que se desenvolve entre 430 e 270. Vimos como, no início dessa fase, a cerâmica de tradição grega produzida na região (Fig. 2), em Metaponto e em Tarento, emula a estética ática, tomando portanto Atenas ainda como paradigma de “modernidade”. Mas vimos também como, com o avançar do quarto século, agudiza-se a hibridação e se incorporam mais e mais elementos da cultura local na cerâmica ápula, como é o caso da forte adesão ao orfismo (Fig. 3).

Os elementos simbólicos e materiais por meio dos quais essas tradições se expressam participam de uma memória mais ampla, a “memória cultural”, a qual, de acordo com J. Assmann (2008, p.50), é complexa e plural, como um labirinto, incluindo uma quantidade de memórias e identidades múltiplas, distintas no tempo e espaço, com suas tensões e contradições que produzem uma dinâmica própria.

Esta cena cultural é o que chamamos de *koine* ápulo-tarentina, que consiste em uma comunidade ampla e heterogênea, gerada por trocas materiais e imateriais, pacíficas e belicosas, comerciais e culturais, religiosas e matrimoniais, com interesses ora convergentes, ora divergentes, que ora unem, ora afastam as várias comunidades que a compõem. Aproximam e distanciam os gregos coloniais (italiotas), baseados em Tarento, e os indígenas (povos itálicos ápulos), distribuídos em uma extensa faixa que compõe o Sudeste da península italiana, de Leuca no extremo meridional do Salento até o Gárgano (do salto da bota até a espora), compreendendo mais de 350 km de extensão. Trata-se de uma área extensa que, sobretudo nos séculos V e IV, foi marcada pela composição de um território caracterizado por intensas negociações identitárias entre a esfera indígena e a esfera grega colonial.

O caso da *nestoris* e da *trozzella*, analisados acima, evidenciam estas negociações. Em torno delas, ocorrem ao mesmo tempo diferentes processos. Por



um lado, a identificação da *trozzella* (Fig. 6) como um objeto sagrado e simbólico com poder de resiliência, símbolo de uma memória indígena como passado comum, que ampara a afirmação da autoestima dos povos nativos frente a presença grega na região. Por outro, a invenção da *nestoris* (Fig. 5), híbrido de cratera e *trozzella*, revela um processo de “transculturação”, de geração de algo novo a partir do encontro entre duas culturas. Indica também o reconhecimento, por parte do artesão tarentino, do valor cultural dessa peça para o messápico, reconhecimento que pode envolver um tino comercial também.

No entanto, a circulação da *nestoris*, produzida e consumida também na Lucânia, extrapola a área messápica e mesmo ápula. Mais interessante ainda constatar que vasos ápulos, encontrados no norte da Peucécia, em Ruvo (Fig. 9), e na Basilicata oriental (Fig. 8) – logo fora do contexto messápico original em que a *trozzella* assumia funções sagradas – incluem em sua iconografia representação da *trozzella* sendo usada em contexto ritual. Isso indica o forte apelo desse vaso, para populações nativas na segunda metade do séc. IV, como elemento afirmador de sua identidade itálica. É possível que o dispositivo técnico das rodelas, presente já na cerâmica iápiga do séc. VIII (Fig. 7), funcione como um elemento estético que faz disparar um sentimento de pertença indígena, compartilhado entre diferentes grupos étnicos itálicos.

O exemplo mais notável de geração do novo, a partir da miscigenação de diferentes tradições, são as crateras com máscaras de Io nas volutas, com cabeça de cisne na base da alça, com representação de *naiskos* na pança, e com decoração vegetal e floral fantástica envolvendo cabeça de Afrodite ou Eros no pescoço (Fig. 4). Essas crateras revelam o processo de transculturação em todo o seu vigor, observado organicamente na forma e na iconografia do vaso. Ao mesmo tempo, a ânfora de Malibu (Fig. 10), com cena do mito de petrificação de Níobe, evidencia como o processo de hibridação cultural pode gerar uma situação de ambivalência identitária, em que simbolicamente afirma-se, simultaneamente, a pertença à identidade local e à identidade grega. É como se processos de “helenização” e “apulização” transcorressem paralelamente, sem que um anule o outro, fazendo pensar no moderno neologismo “glocalização”, que tenta dar conta de como se entrelaçam o local (no caso, o ápulo, em suas regionalidades dáunias, peucécias e messápicas) e o global (no caso, o grego, em sua versão colonial ou metropolitana)<sup>12</sup>. As elites ápulas orgulham-se de

12 Neologismo formado na década de 1980, a partir da combinação entre “local” e “global”, surgindo no ambiente dos negócios, a partir do Japão, ganhando apelo internacional no âmbito do marketing na década de 1990, carrega a ideia de adaptação do global ao local e do local ao global (conforme uma noção que vem da agricultura tradicional japonesa). Com a formulação teórica de Roland Robertson (2000), os termos “glocal” e “glocalização” são aproveitados para se pensar a



suas raízes, que envolvem as justificativas culturais de sua dominação social no plano local. Porém, com o enriquecimento da região, com o surgimento de uma nova e pujante vida urbana, em localidades como Arpi, Canosa, Ruvo, Altamura, Monte Sannace, Egnazia ou Ruddiae, mostrar-se em maior ou menor medida como grego é uma forma de identificar-se como pertencente a um mundo mais amplo – um mundo físico, dos confortos e luxos materiais, um mundo cultural, dos espetáculos musicais e teatrais, mas também um mundo espiritual, das escatologias dionisíacas e órficas.

### Abreviações

RVAp I = TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLU, Alexander. **The Red-figured vases of Apulia. Volume I. Early and Middle Apulian.** Oxford: Clarendon Press, 1978.

RVAp II = TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLU, Alexander. **The Red-figured vases of Apulia. Volume II. Late Apulian.** Oxford: Clarendon Press, 1982.

RVAp. Supp. I = TRENDALL, Arthur Dale; CAMBITOGLU, Alexander. **First supplement to the red-figured vases of Apulia.** University of London: Institute of Classical Studies, 1983.

*Para* = Beazley, John Davidson. **Paralipomena: Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and Attic Red-Figured Vase-Painters,** Oxford: University Press, 1971.

---

relação entre o “local” e o “global”. Tornou-se então um conceito sociológico no âmbito dos debates sobre “globalização”, especificamente diante do impasse interpretativo, se a globalização consistiria um movimento de “homogeneização” ou de “heterogeneização”. Robertson propunha substituir o termo “globalização” por “glocalização”. Na sua visão, o “local” não se opõe ao “global”, pois a globalização acarretou a produção do “lugar”, da “comunidade”, da “localidade”. A “glocalização” implica de “maneira crescente a criação e incorporação de localidade, [em] processos que, por sua vez, configuram amplamente a compreensão do mundo como um todo” / “de manera creciente la creación e incorporación de localidad, procesos que, a su vez, configuran ampliamente la comprensión del mundo como un todo” (Robertson, 2000, p.21), entendendo ainda que os “grupos ‘locais’ absorvem’ a comunicação do ‘centro’ de modos muitos variados” / “los grupos ‘locales’ absorben’ la comunicación del ‘centro’ de muy diversas formas (Robertson, 2000, p.19). Glocalização é, assim, o processo de desenvolvimento de um sentido particularizado de localidade, em uma situação de encontros entre regiões civilizatórias distintas – uma representando o “nós”, o “aqui”, o “lugar”, outra o que vem de fora, o que “coloniza”, o que exerce “poder imperial” (político, militar, comercial ou cultural), vindo de um suposto “centro”, lugar “mais civilizado”, para uma “periferia”, “menos civilizada”.



ASSMANN, Jan. **Religião y memoria cultural. Diez estudios.** Colección Estudios y Reflexiones, Buenos Aires: Lilmod, Libros de la Araucaria, 2008.

BATTILORO, Ilaria. **Lucanian Sanctuaries. History and Evolution from the Fourth Century B.C. to the Augustan Age.** Tese de Doutorado. Doutorado de Filosofia em Arqueologia Clássica. Edmonton/Alberta: Universidade de Alberta, 2010.

BHABHA, Hommi. Culture's in Between. **Artforum**, September, 1993, p.167-214.

BOARDMAN, John. **The History of Greek Vases.** Londres: Thames and Hudson, 2001.

CONNOLLY, Peter. **Greek and Roman at War.** Barnsley, South Yorkshire: Pen & Sword Books Limited, 2012.

CORRENTE, Marisa. **Un ipogeo al confine. La tomba Varrese.** Canosa di Puglia: Ed. Serimed, 2010.

DE ANGELIS, Franco. **The Evolution of Two Archaic Sicilian Poleis: Megara Hyblaia and Selinus.** Tese de doutorado. Doutorado em Filosofia. Oxford: Lincoln College, Trinity Term, 1996.

DE JULIIS, Ettore M. **Magna Grecia: l'Italia Meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana.** Bari: Edipuglia, 1996.

DE JULIIS, Ettore M. **Mille anni di ceramica in Puglia.** Bari: Edipuglia, 1997.

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

DIAS, Carolina Kesser Barcellos. Colonização grega e contato cultural na Magna Grécia: os testemunhos dos vasos lucânicos. **Aedos**, Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS, Porto Alegre, 5, 2, Julho-Dez. 2009, p.44-63.

DOMÍNGUEZ, Lourdes. El Yaya: sitio arqueológico de transculturación indohispanica. In: DOMÍNGUEZ, Lourdes. **Arqueología colonial cubana. Dos estudios.** La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1984, p. 29-97.

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

FORTI, Lidia. **La ceramica di Gnathia.** Napoli: Gaetano Macchiaroli Editore, 1965.

FURTWÄNGLER, Adolph. **Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen.** Leipzig-Berlin: Verlag von Giesecke & Devrient, 1893.

GADALETA, Giuseppina. **La tomba delle danzatrici di Ruvo di Puglia.** Quaderni di Ostraka, n. 6. Nápoles: Loffredo Editore, 2002.

GREEN, John Richard. Some Painters of Gnathia Vases. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, Londres, 15, 1968, p.34-50.

HALL, Stuard. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HURSCHMANN, R. **Symposienszenen auf unteritalischen Vasen.** Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 1997.



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

LEONE, Marcela. Morire in Magna Grecia, semata funerari sulle ceramiche magno greca del Museo Archeologico di Milano. **Quaderni del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano**, Estratti, Milão, 3, 2006, p.141-142, pr.LIV-LV.

LEPORE, Ettore. **La Grande Grèce: aspect et problèmes d'une 'colonisation' ancienne. Quatre conférences au Collège de France (Paris, 1982).** Études V - Centre Jean Bérard. Paris: De Boccard; Bari: Edipuglia, 2000.

LOMAS, Kathryn. Crossing boundaries: The inscribed votives of Southeast Italy. **Pallas**, Revue d'études antiques, Toulouse, 86, 2011, p. 311-329. <<https://journals.openedition.org/pallas/2208>>, acesso em 12 maio 2018.

LONG, Charlotte. The Alexander and the Darius Vases (Appendix III). In: LONG, Charlotte. **The Twelve Gods of Greece and Rome.** Leiden: Brill, 1987, p.349-351.

MAZZOLI, Marta. Was macht ein keltischer Prunkhelm in Apulien? Der Helm von Canosa. In: SCHÖNFELDER, Martin (org.). **Kelten! Kelten? - Keltische Spuren in Italien.** Mosaiksteine - Forschungen am Römisch-Germanischen Zentralmuseum, Band 7. Mainz: RGMZ, 2010, p. 30-33.

OLIVER JR., Andrew. **The reconstruction of two Apulian tomb groups** (Antike Kunst Beiheft 50). Bern: Francke, 1968.

ORLANDINI, P. Aspetti dell'arte indigena in Magna Grecia. **Le genti non greche della Magna Grecia. Atti dell'undecimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Taranto, 10-15 Ottobre 1971**, 11, Nápoles: Arte Tipografica, 1972, p. 273-308.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar.** La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1968.

PUGLIESE-CARRATELLI, Giovanni. L'orfismo in Magna Grecia. In: PUGLIESE-CARRATELLI, Giovanni. **Magna Grecia. Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica.** Milano: Electa, 1988, p. 159-170.

ROBERTSON, Roland. Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. **Zona Abierta**, Madri, 92-93, p. 1-29, 2000. Disponível em: <[https://ivanhistorico.files.wordpress.com/2013/12/art\\_4\\_glocalizacic3b3n-tiempo-espacio.pdf](https://ivanhistorico.files.wordpress.com/2013/12/art_4_glocalizacic3b3n-tiempo-espacio.pdf)>, acesso em 10 fev. 2020.

SARIAN, Haiganuch. A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega. In: **Cultura Clássica em Debate. Estudos de Arqueologia, História, Filosofia e Linguística Greco-romana. Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos.** Belo Horizonte: UFMG/CNPq/SBEC, 1987, p. 15-50.

SARIAN, Haiganuch. Escatologia órfica na pintura dos vasos funerários da Apúlia (Magna Grécia). In: CARVALHO, Sílvia Maria de (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos.** São Paulo: Editora Unesp, 1990, p.35-49.

SCHMIDT, Margot. Beziehungen zwischen Eros, dem dionysischen und dem 'eleusinischen' Kreis auf apulischen Vasenbildern. In: BÉRARD, Jean; BRON, Christiane; POMARI, Alessandra. **Images et Société en Grèce Ancienne. L'Iconographie comme Méthode d'Analyse. Actes du Colloque International, Lausanne, 8-11 février, 1984.** Lausanne: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, Université de Lausanne, 1987, p.155-165.

SCHNEIDER-HERRMANN, Gertrud. **Red-figured Lucanian and Apulian nestorides and their ancestors.** Amsterdam: Allard Pierson Series, vol. 1, 1980.



SMITH, Henry Roy William. **Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting.** Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1976.

SÖLDNER, Magdalene. Das Naiskosbild. Ikonographie und Deutung. In: HITZL, Konrad (ed.). **Kerameia. Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst.** Studien dem Andenken Konrad Schauenburgs gewidmet. Kiel: Kunsthalle, 2011, p.108-123.

SOUZA, Camila Diogo. Les motifs ornementaux non-figurés des vases à figures noires de la collection du Musée Royal de l'Ontario, Toronto, Canada: éléments iconographiques de tradition Géométrique? **Interfaces Brasil/Canadá,** Pelotas, Florianópolis, São Paulo, v.15, p. 211-251, 2015.

STEINGRÄBER, Stephan. **Etruscan wall painting: from the geometric period to the Hellenistic period.** Los Angeles: Getty Publications, 2006.

TODISCO, Luigi. Noterella sull'acquarello ottocentesco con la tomba delle danzatrici di Ruvo di Puglia. **Ostraka,** Rivista di Antichità, Pisa, 14, 1, jan.-jun., 2006, p. 231-235.

TRENDALL, Arthur Dale. An Apulian *loutrophoros* representing the Tantalidae. **Occasional Papers on Antiquity,** 3, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum, the P.G. Museum, Malibu, 2, 1985, p. 129-144.

TRENDALL, Arthur Dale. **Red Figure Vases of South Italy and Sicily: A Handbook.** Londres; Thames and Hudson, 1989.

TRENDALL, Arthur Dale. The mourning Niobe. **Révue Archéologique,** Paris, 1, 1972, p.309-316.

TSIMBIDOU AULONITI, Maria. Revealing a painted Macedonian tomb near Thessaloniki. In: PONTRANDOLFO, Angela (org.). **La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia.** Atti del Convegno Internazionale di Studi in ricordo di Mario Napoli. Salerno-Paestum, 21-23 nov 1996. Università degli Studi di Salerno. Dipartimento di Beni Culturali. Salerno: Pandemos, 2002, p. 37-42.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. Iconographical Representations of Musical Instruments in Apulian Vase-Painting as Ethnical Signs: Intercultural Greek-Indigenous Relations in Magna Graecia (5th and 4th centuries B.C.). **Greek and Roman Musical Studies,** Leiden, 2, 2014, p. 50-67.

VERGARA CERQUEIRA, Fábio. The Apulian cithara, a musical instrument of the love sphere: social and symbolic dimensions according to space representation. In: MONTEL, Sophie; POLLINI, Airton (org.). **La question de l'espace au IVe siècle av. J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique: continuités, ruptures, reprises.** Collection Institut des sciences et techniques de l'Antiquité (ISTA). Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2018, p. 277-306.

WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale. Towards a classification of Apulian Gnathia. **Bulletin of the Institute of Classical Studies,** Londres, 15, 1968, p. 1-33.